MANUAL DE ISTORIA ARTEI

C. 14274. — 2.000 ex. — 5.X.1943

MANUAL
DE
ISTORIA ARTEI

DE

G. OPRESCU
Profesor la Universitatea din București

Vol. I

EVUL MEDIU, RENAȘTEREA

(EDIȚIA II-a)

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

BUCUREȘTI
EDITURA „UNIVERSUL" STR. BREZOIANU 23—25
1943

I 361752

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

INTRODUCERE

Ori de câte ori se pun, la Universitate ca şi în afară de învăţământul superior, probleme de Istoria Artei, este greu să se ajungă la noţiuni ceva mai precise asupra importanţei lor, asupra raporturilor lor reciproce sau faţă de alte materii, din alte domenii, fără o cunoştinţă sistematică şi, dacă se poate, sigură, asupra desvoltărei artei în decursul vremurilor. Ca să remediem, într'o anumită măsură, inconvenientului rezultat din lipsa de informaţii, ori cât de sumare, în această direcţie, lipsă datorită organizării învăţământului nostru secundar, unde nu se propune mai nimic cu privire la istoria artei, am crezut nemerit să compun acest manual, în două volume. El îmbrăţişează intervalul de la recunoaşterea creştinismului ca religie de stat, sub Constantin cel Mare, *până la finele secolului al XVIII-lea. In momentul în care păgânismul este o religie apusă, e natural ca arta, sub toate aspectele ei, bazată pe o altă credinţă şi pe un alt fel de a considera viaţa, să ia un nou curs, ale cărui simptome prime se puteau observa chiar în deceniile imediat anterioare. Edictul de Milan (313 p. Ch.) merită să formeze deci, prin rezultatele lui, şi pe terenul manifestărilor plastice, un punct de plecare bine definit, pentru a înţelege evoluţia artei europene. Iar sfârşitul secolului al XVIII-lea, pe de altă parte, cu mişcările estetice contemporane cu Revoluţia Franceză, în pragul secolului al XIX-lea, poate fi luat ca limită superioară a acestei lungi perioade de aproximativ cincisprezece veacuri, în care asistăm la atâtea faze decisive ale desvoltărei celor trei arte majore: arhitectura, sculptura şi pictura. Ceea ce urmează, secolul al XIX-lea, la care ne vom opri, mai aproape de noi şi, într'un fel, punctul de plecare al oricăreia din tendinţele artistice la care asistăm astăzi, mai variat, mai complex, mai sbuciumat, merită, cred, o tratare mai amănunţită şi de sine stătătoare.*

In chipul acesta ori cine a terminat un curs de liceu va avea putinţa să dobândească un mănunchiu de noţiuni care, deşi sumare, mă voi sili să le fac clare şi precise. Ele se vor întinde de la începuturile artei creştine, aşa cum au fost definite în alineatul precedent, până în momentul în care şcoala şi teoriile clasice, prin Louis David, *pun definitiv stăpânire, sub Revoluţie, pe cugetul şi inspiraţia artiştilor din Apus, pentru o lungă serie de ani.*

Acest manual nu s'ar fi putut publica fără sprijinul directorului ziarului Universul, d-l Stelian Popescu, *care a binevoit să-l editeze în tipografia sa. Ii aduc aici mulţumirile mele sincere şi călduroase.*

Intr'o astfel de lucrare nu voi avea pretenţia să aduc idei originale. Multe, foarte multe din operile la care voi face aluzie le cunosc direct, ca urmare a numeroaselor mele călătorii în Apus şi vizite în muzee. Pe ici, pe colo, voi înfăţişa, poate, un punct de vedere personal. In genere, am urmat drumul arătat de alţii. M'am silit însă ca ceea ce afirm să se sprijine pe lucrări cu autoritate, reprezentând cele din urmă păreri în materia ce ne preocupă. Astfel, mai ales în ce priveşte primele capitole, voi face des apel la opera, de mici proporţii dar aşa de luminoasă, a lui L. BRÉHIER: L'Art en France des invasions barbares à l'époque romane. (Paris 1929). Ea reprezintă, într'o largă măsură, ultimul cuvânt al ştiinţei cu privire la chestiunile în legătură cu arta care s'a desvoltat, în Franţa şi în Occident, în primele secole după căderea Imperiului Roman.

Studiul regretatului HENRI FOCILLON: L'Art des sculpteurs romans, (Paris, 1932); importantul capitol al aceluiaşi savant: Les mouvements artistiques du XI-e siècle au milieu du XV-e, scris în colecţia de Istorie Generală dirijată de GUSTAVE GLOTZ (Tomul VIII, Histoire du Moyen-Age, Paris, 1933), precum şi volumul intitulat „Art d'Occident" (Paris, 1938), deschid noi orizonturi şi sunt considerate azi, în Franţa, ca indispensabile oricărui cercetător al artei Evului Mediu. Prin stăpânirea deplină a subiectului şi originalitatea vederilor, prin forma în care sunt redactate, de o strălucire unică, ele se impun în chip deosebit şi vor forma baza capitolelor noastre privitoare mai ales la arta romanică şi la cea gotică. Evident, vom recurge adesea şi la alte lucrări, în special la acelea care îmbrăţişează întreaga evoluţie a artei, care pornesc astfel de la un punct de vedere asemănător cu al nostru, cum ar fi în primul rând L'Histoire de l'Art, de sub direcţia lui ANDRÉ MICHEL, (Paris, 1905 şi următorii, ed. II-a din 1926) şi colecţiile publicate, una de casa de editură Propyläen din Berlin (1923), alta de ALFRED KRÖNER din Leipzig (ANTON SPRINGER: Handbuch der Kunstgeschichte). Prima operă, rezultată dintr'o colaborare inteligentă de savanţi francezi, mai ales în primele volume, şi-a păstrat până azi valoarea. In celelalte două, deşi dela volum la volum textul ce precede planşele este de o importanţă inegală, în genere el este semnat de buni specialişti germani, iar ilustraţia, abundentă şi bine aleasă, constitue pentru noi o documentare de primul rang, folositoare oricărui cercetător. In opere de dimensiuni mai modeste, ÉLIE FAURE, într'o formă inspirată, însă cam prea personală şi prea lirică; LOUIS RÉAU, într'un stil clar şi concis şi cu o excelentă informaţie, au prezintat tablouri juste despre arta epocilor de care ne vom ocupa. (ÉLIE FAURE: Histoire de l'Art Médiéval, Paris, 1911; LOUIS RÉAU: Histoire universelle de l'Art: L'Art du Moyen-Age et la civilisation française, Paris 1935). In sfârşit, MARCEL AUBERT, el însuşi un perfect cunoscător al Evului Mediu, în a sa Nouvelle Histoire Universelle de l'Art (Paris 1932), a ştiut să-şi asigure o preţioasă colaborare de mari specialişti, iar RICHARD HAMANN, şi el un medievist de seamă, în Geschichte der Kunst (Berlin, 1933), pornind de la un fel personal de a înţelege evoluţia artei, ne-a dat o lucrare utilă şi originală.

Evident, la fiecare popor din Apus cu o parte de merit în desvoltarea artei în Evul Mediu şi mai târziu, există numeroase tratate naţionale. In ele contribuţia fiecărui neam este pusă, în genere cu obiectivitate, în lumină. Astfel, la Germani, avem, în afară de Istoria Artei Germane editată de casa G. Grote în 1887 şi redactată de cinci specialişti, câte unul pentru fiecare ramură a ei, azi însă depăşită, opera lui GEORG DEHIO: Geschichte der deutschen Kunst, (Berlin, 1930), la Italieni pe cea de o reputaţie mondială a lui ADOLFO VENTURI: Storia dell'Arte Italiana, (Milan, 1907 şi următorii) şi pe cele ale lui PIETRO TOESCA: Storia dell'Arte Italiana, (Il Medio Evo), (Turin, 1927) şi EMILIO LAVAGNINO: Il Medio Evo (Turin, 1936). In plus, când vom trata diversele capitole ale acestui volum, vom avea desigur ocazie să ne referim la publicaţii de specialitate, care vor fi menţionate la locul cuvenit. Incă de acum se cuvine a pune în relief, pentru anume chestiuni generale din Evul Mediu, pe cele ale profesorului J. STRZYGOWSKI, în deosebi Orient oder Rom, (Leipzig, 1901) şi Asiens Bildende Kunst (Wien, 1930), care au avut o atât de binefăcătoare influenţă în determinarea originilor veritabile ale artei Evului Mediu, şi pe cele ale profesorului catalan J. PUIG I CADAFALCH: Le premier art roman, (Paris, 1928). Pentru cunoaşterea artei bizantine GABRIEL MILLET şi CH. DIEHL în numeroase opere, cu deosebire în Manuel d'Art byzantin, (Paris, 1910), al celui de al doilea, ne-au dat studii de detaliu şi sinteze, solide ca informaţie şi admirabile ca fel de exprimare. De sigur, şi în alte limbi există opere tot atât de remarcabile. Dacă mă mărginesc să semnalez mai ales pe cele în fraţuzeşte, este pentru că această limbă ne este tutulor mai familiară.

Pentru arta noastră se cuvine a menţiona în primul rând lucrarea fundamentală a regretaţilor N. IORGA şi G. BALŞ: Histoire de l'art roumain ancien. (Paris, 1922), monografiile lui G. BALŞ şi GHIKA-BUDEŞTI asupra bisericilor moldoveneşti şi munteneşti, publicate de Comisiunea Monumentelor Istorice; I. D. ŞTEFĂNESCU: Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Tranylvanie (Paris, 1928), La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie, (Paris, 1932) primele studii temeinice la noi asupra acestei importante teme şi PAUL HENRY: Les églises de la Moldavie du Nord, (Paris, 1930), monografie scrisă cu dragoste şi cu o deosebită înţelegere.

Pentru epoca Renaşterei există o bibliografie atât de vastă, în cât ne este imposibil să facem o alegere sumară. Lectorul va găsi la urma volumului operile mai de seamă pe care le-ar putea la nevoie consulta, pentru a-şi face o idee mai amănunţită cu privire la ori care dintre corifei. In orice caz în textul nostru am făcut dese incursii în excelentele volume ale colecţiei: Klassiker der Kunst.

In sfârşit, vom recurge adesea la textul cuprinzător şi la ilustraţiile atât de semnificative din cataloagele muzeelor mari din Apus, cum ar fi: Luvru, British Museum, Victoria and Albert Museum, Kaiser-Friedrich Museum, etc.

PRESCURTĂRILE ÎNTREBUINȚATE

Marcel AUBERT : Nouvelle Histoire Universelle de l'Art.	= Aubert.
Louis BRÉHIER : L'Art en France des Invasions barbares à l'Epoque Romane.	= Bréhier.
Catalogo Museo de la Ciudadela, Barcelona.	= Cat. Mus. Ciudad.
Charles DIEHL : Manuel d'Art Byzantin.	= Diehl.
Camille ENLART : Manuel d'Archéologie Française	= Enlart.
Henri FOCILLON : L'Art des Sculpteurs Romans.	= Foc. Art. Sculpt. Rom.
„ „ : Art d'Occident.	= Foc. Art d'Oc.
Richard HAMANN : Geschichte der Kunst.	= Hamann.
André MICHEL : Histoire de l'Art, Ed. II.	= Michel.
Propyläen — Kunstgeschichte.	= Propyl.
I. PUIG I CADAFALCH : Le Premier Art Roman.	= Puig.
Louis RÉAU : Histoire Universelle des Arts.	= Réau.
J. VALLERY — RADOT: Eglises Romanes, Filiations et Echanges d'Influences.	= Vallery—Radot.
René SCHNEIDER : La Peinture Italienne.	= Schneider.

PARTEA I

EVUL MEDIU

Trecerea dela arta clasică la cea veche creştină şi cauzele care determină această schimbare; Conceptul de artă Preromanică

Victoria creştinismului asupra păgânismului coincide, după cum ştim, cu un alt eveniment, ale cărui consecinţe, pentru desvoltarea politică şi spirituală a Europei sunt incalculabile: invazia barbarilor. Valuri peste valuri aceste popoare nomade, răsboinice, venite din rezervoarele nesecate de oameni ale Asiei şi Europei Orientale, tinere, puternice, îndrăsneţe, cu o imaginaţie vie şi cu pofte nemăsurate, se îndreaptă prădând şi ucizând, an de an, spre provinciile înfloritoare ale Imperiului Roman. Atrase de prestigiul imens al oraşelor şi al strălucirii imperiale, ele vin să caute soare, o viaţă mai omenească şi mai puţin grea decât în mlaştinile şi stepele de unde porneau. Aceşti noui veniţi aduc cu ei un sânge mai aprins şi mai proaspăt, credinţe şi moravuri cu totul altele decât cele ce existau în regiunile pe care le or ocupa. Putem spune că între ei şi popoarele civilizate ce vor supune nu e proape nimic comun. S'ar zice, cu toată contradicţia aparentă a termenilor, că aceşti barbari sunt reprezentanţii unei noui forme de cultură.

Este de aşteptat ca şi desvoltarea artei, aşa cum o constatăm în primele secole ale erei creştine, în Imperiul Roman, adică în Italia, în Bizanţ şi în celelalte ţări care compuneau Imperiul, prin venirea în contact cu aceşti barbari să sufere modificări fundamentale. Iată o primă cauză de transformări, un prim element de care trebue să ţinem seamă când procedăm la comparaţii între epocile de artă păgână ale trecutului şi cele de artă creştină ale domniei lui **Constantin cel Mare** şi ale urmaşilor acestuia, precum şi la determinarea cauzelor care provoacă deosebirile dintre ele.

Un alt element, pe care trebue să-l considerăm cu o egală atenţie, este cel adus de civilizaţiile orientale — cele din basinul răsăritean al Mediteranei şi de mai departe, din centrul Asiei — şi răspândit, mai întâiu cu încetul, apoi din ce în ce mai repede, în lumea romană. Este o contribuţie ce va influenţa în chip esenţial formarea noului ideal artistic.

Această contribuție a Orientului începe să se simtă încă din primele secole ale erei creștine în așa numita artă paleocreștină. Ea se accentuiază atunci când prestigiul politic al statului roman, sub dubla lui formă romană și constantinopolitană, scade; slăbește însă și ea, atunci când comunicațiile cu Orientul se îngreuiază din pricina stăpânirei arabe asupra drumurilor marine și când, cu ajutorul elementelor orientale, dar transformate, cum și din alte numeroase pricine, se formase în Occident un stil propriu și de sine stătător, **stilul romanic** sau **roman**, care este destul de viabil ca să se desvolte singur. Acest nou limbagiu al artei Apusului, mai conform ideilor și concepțiilor locuitorilor acestei regiuni, este suficient de viguros în secolul al XI-lea, ca să devină mijlocul de expresie al unei întinse regiuni. Mai mult încă, și cu toate că originile sale sunt influențate de diferite curente, dintre care cele orientale nu-s decât o parte — fie că veneau direct din regiunile Egipto-siriace, fie că erau aduse de la Arabii, din Sudul Spaniei —, trăsăturile care caracterizează stilul romanic sunt destul de puternice, înlănțuirea lor destul de logică și de unitară, pentru ca să avem dreptul de a-l considera ca un „stil".

El este însă rezultatul unei evoluții, ce va culmina tocmai în secolul al XI-lea. Epoca premergătoare a acestui stil romanic sau roman, tranzitorie oarecum, în care se efectuează experiențe peste experiențe, fără a putea defini cu precizie începuturile sale, ține cam dela secolul al VI-lea, până când caracterele artei romanice sunt perfect de bine stabilite, adică până la finele secolului al X-lea. Această perioadă premergătoare este cunoscută sub numele de **„artă preromană"** sau de **„primă artă romană sau romanică"**. Deși aceste denumiri, trebue s'o recunoaștem, nu sunt acceptate de toți cercetătorii, ele oferă avantajul de-a evoca în noi anume însușiri pe care le putem urmări apoi în epoca romanică. De aceea ambele aceste denumiri ne par destul de sugestive, ca să le păstrăm în expunerea noastră, mai ales pentru perioada care se întinde, cum am spus, dela secolul al VI-lea înainte, până prin secolul al X-lea.

Arta preromană se va caracteriza deci prin dispariția gradată a principiilor respectate de estetica greco-romană și înlocuirea lor cu un alt ideal de frumusețe, în care noțiunile răspândite de barbarii migratorii sau de călătorii veniți din Orient vor domina. O formă și un ideal de artă dispar, o altă formă și un alt ideal de artă le iau locul: fenomen adesea observat în evoluția culturei europene, dar rareori apărut cu o mai convingătoare evidență, ca atunci.

Fără îndoială că aceste schimbări fundamentale nu s'au făcut deodată, și nici fără rezistență. Idealul greco-roman, căruia se supusese ochiul și spiritul artiștilor timp de atâtea secole, trebuind să cedeze locul unui ideal nou și atât de diferit și, mai ales, încă neîncercat, nu va dispare fără luptă. Această luptă se va simți cu deosebire în regiunile unde cultura romană îusese mai vie și mai adânc înrădăcinată, adică în orașele de înaltă civilizație latină ori greacă, în capitale. Rezistența se va atenua pe măsură ce ne depărtăm de aceste centre de infiltrație greco-romană și ne apropiem de aglomerații rurale, de orașele mai mici, de provinciile mărginașe, de acele locuri care se găseau oarecum la granițele barbariei. Dar, în cele din urmă și nu după prea mare interval, toate provinciile ultimului Imperiu Roman de Apus sfârșesc prin a uita trecutul și a se adapta, conscient sau inconscient, tendințelor mai recente. Este apoi de observat că Orientul, cu civilizația bizantină, sunt mai conservatoare de vechea tradiție de cât Occidentul, cu diverselе lui formațiuni politice, sub dominația unuia sau altuia dintre triburile germanice.

Să încercăm să definim în câteva cuvinte prin ce se deosebesc cele două concepții, care sunt adică trăsăturile dominante ale artei clasice, și care cele ale artei care va deveni „preromană". Știm că arta clasică, în opoziție cu oricare altă formă artistică a lumei vechi, a fost creată pe măsura omului și pentru mulțumirea lui. Templele, podoabele lor pictate, arhitectura civilă, arta statuară, totul este în funcție de om, iar acesta este înțeles ca o ființă armonios construită, atât din punct de vedere sufletesc, cât și trupesc. Această dispoziție a făcut pe artiști să-și imagineze pe semenii lor și, mai departe, pe zei chiar, sub o formă omenească idealizată.

Deși acest ideal își are originea în natură și pornește dela realitate, în fond el tinde la ceva mai mult decât imitarea naturei, cu particularitățile ei nelimitate. Pentru a face din om un element de artă și a-i da proporții desăvârșite, conform unui canon estetic comun artiștilor greco-romani, ei trebuiau uneori să corijeze unele trăsături, oferite de viață, să suprime sau să adaoge altele. In fond, tipul spre care tindeau nu se găsea nici o dată direct sau aidoma în natură. Alteori, din contră, ei sunt nevoiți să sintetizeze, să contopească detaliile observate, pentru a ajunge la o formă mai deplină și mai plăcută, dar, în acelaș timp, mai generală, mai „tipică", de cât cea a fiecărui individ. Iar, ca o consecință, unul din modurile de expresie cele mai logice, cele mai conforme geniului clasic, era prin esență arta statuară. Omul este redat nu în culori, nici numai în relief, lipit de un zid, desprinzându-se pe un fond plan, ci în „ronde bosse", adică separat de tot ce-l înconjoară, în așa fel încât opera ce îl reprezintă să se ridice în aer, să poată fi privită din toate părțile, adică să i se facă ușor înconjurul.

Trăsătura fundamentală a artei clasice este deci că ea se prezintă în funcție de om, ca o manifestare al cărui scop principal este reprezentarea trupului uman, și al cărui mijloc de expresie preferat este sculptura. Arta clasică astfel concepută a trăit, s'a desvoltat și, cu toate deosebirile de rasă, cu toată diferența mediului geografic, a situațiilor politice, a constituit idealul artistic al unui foarte întins teritoriu, cel mediteranean, și al unei mari mulțimi de neamuri.

Prin însuși acest fapt, din cauza întinderii ei, a multiplicității popoarelor ce o practicau, dela o vreme ea se epuizează. Deși la originea expresiei antice, cum am văzut, stă realitatea însăși, cu timpul însă artiștii în loc să procedeze ca cei care-i precedaseră și să caute a se menține în contact cu natura, ei uită necesitatea acestui postulat și rup legăturile cu lumea înconjurătoare. Se mulțumesc adică cu rolul de simpli copiști ai predecesorilor, care, ei, se inspiraseră dela viață, de posesori ai unor formule stereotipe, mereu repetate. Astfel, opera lor nu mai reprezintă o forță vie, neîncetat împrospătată de observație, ci devine o practică banală și de **rutină**, caracterizată prin anume rețete de atelier, ce se transmiteau dela unul la altul. Această situație trebuia în mod fatal să ducă la o decadență a artei, la o anemiere a ei, la agonia ei lentă.

Așa dar, când analizăm cauzele adevărate și imediate ale dispariției artei clasice antice, ale transfomărei idealului ei, este cel puțin exagerat să spunem că ele se datoresc exclusiv invaziei barbarilor și consecințelor acestei invazii. Barbarii, noțiunile și credințele pe care ei le aduceau cu sine, felul

lor brusc și tânăr de a înțelege lumea și de a o reprezenta, au grăbit dizoluția idealului clasic, dar n'au cauzat-o singuri.

Dacă ne întorceam acum la arta primelor secole ale Evului Mediu, spre deosebire de arta clasică, în primul rând plastică, ea este mai ales decorativă și pusă adesea în serviciul construcțiilor, adică în legătură cu arhitectura. Ceea ce interesează pe creștini, atunci când ei se pot ruga în libertate, este clădirea, zidirea arhitectonică în serviciul cultului, biserica. Celelalte manifestări artistice, ori de ce natură ar fi ele, nu sunt concep. decât ca elemente destinate să înfrumusețeze sau să completeze monumentele, rămân deci în funcție de arhitectură, afară, bineînțeles, de nenumăratele obiecte de metal, ca podoabe personale.

Arta preromană urmărește și ea, de multe ori, reproducerea lucrurilor sau ființelor din natură, însă ca o simplă aluzie. De aceea, în loc să le prezinte așa cum le vede, fie și idealizate, după cum procedau clasicii, ea le interpretează, alterează adică și modifică forma lor, o silește să se supună la anumite regule, să ia anume înfățișări, cerute de funcția ce îndeplinesc sau conforme unor idei ce stăpânesc pe artistul preroman; în scurt, le stilizează.

Astfel, nu rare ori întâlnim în arta preromană și în cea romană, care îi urmează, scene luate din viața omului, figuri sau exemplare din domeniul floral, ori din cel animal. Aceste reprezintări nu corespund însă de cât pe departe cu modelele care le-au inspirat. Uneori ajung chiar la înfățișări cu adevărat grotești. Să nu ne închipuim că artiștii s'au oprit la o concepție a formei atât de bizară numai fiindcă nu erau în stare s'o reprezinte în alt fel, adică fiindcă ei pierduseră secretele practicei și ale execuției pe care le posedaseră așa de bine înnaintașii lor clasici; evident, nu rare ori aceasta este pricina. Adesea însă siluirea formei, prezentarea ei în chip arbitrar este voluntară, pornește de la un sistem. O reprezentare forțată, aproape chinuită, stă în legătură cu anume principii și atitudini, ale spiritului lor. De multe ori (nu însă totdeauna) ea e departe de a fi o simplă consecință a neputinței tehnice a artistului.

Arta preromană este apoi dominată de ideea obsedantă a ornamentării. Esența ei este de a fi decorativă, de a plăcea prin armonia culorilor sau prin combinația liniilor. Nuda simplicitate a stilului clasic nu mai mulțumește. Dar și în alegerea ornamentului ea pornește dela stilizare, și nu dela reproducerea exactă a naturei. El e imaginat astfel ca să ne dea mai de grabă o sensație picturală, de culoare, de joc de umbră și lumină, decât una sculpturală-plastică, de volum și relief. In decorarea unei clădiri el ocupă un așa loc, și este executat în așa chip, încât plăcerea ce ne procură este provocată mai de grabă de contrastele de alb și negru, decât de noțiunea de volum și massă, ori de raportul nemerit între părțile componente, adică între spațiile pline și cele goale, cum este cazul în arta clasică. Vom întâlni prin urmare artiști, care, după ce au stilizat transformându-le elementele luate din natură, le așează pe monumente exclusiv în acele locuri, unde ele pot produce un maximum de efect optic, atât prin jocul petelor luminoase și întunecoase, ori prin combinația de nuanțe și de culori (mozaicurile, de pildă), cât și prin felul în care diversele materiale întrebuințate de ei primesc sau resping lumina, etc. Aceste opere de artă, ei le execută adesea într'un material bogat, somptuos și de multe feluri, deci divers ca grăunte și culoare, așa cum nu făceau artiștii clasici, a căror piatră de construcție predilectă era mai ales marmora.

Executanții din epoca preromanică s'au servit apoi de practice, adică de tehnice, pe care clasicii le ignorau, le neglijau sau nu le credeau potrivite sculpturii. Ele aveau ca urmare să producă obiecte a căror aparență era ca și când ar fi fost executate în metal bătut, în mozaic sau în stofă prețioasă, deși ele erau în le...n sau în piatră. Aceasta pentru că operile, și cele în metal, și cele în mozaic, și stofele, sunt cunoscute și foarte apreciate de oamenii din această epocă, dar sunt scumpe, deci inaccesibile pentru mulți. Ele plac, iar artiștii sunt de multe ori tentați, poate și la dorința clienților pentru care lucrau, care nu-și puteau procura ceea ce era mai costisitor, să le redea în materialele care le stau la dispoziție, care erau mai eftine, însă cu totul altele de cât cele ale obiectului original. Astfel, în piatră sau în lemn, printr'o ciudată transpoziție, se executau ornamente care la origine se întâlniseră pe stofe, în mozaic sau în metal.

Așa dar stilizare, interpretare a naturii și nu copiere a ei, siluire a formei, ca să se supună unor anumite regule abstracte, simpatie pentru culoarea și somptuozitatea materiei, imitare prin substituire a unor tehnice în locul altora mai greu de realizat, iată câteva din caracterele fundamentale ale operelor de artă din perioada preromanică.

Elementele ce contribue la formarea noului concept de artă.

De unde vine această concepție nouă în artă, și așa de deosebită de cea clasică? Este poate necesar, pentru a înțelege acest fenomen, să amintim în scurt de o împrejurare ce apare în istoria provinciilor romane către sfârșitul Imperiului și se accentuează cu timpul. Știut este că arta autohtonă, barbară după credința Romanilor, întocmai ca și limba vorbită de locuitorii primitivi ai provincilor, întocmai ca anume obiceiuri patriarhale, se ascunsese după cucerirea romană, dar nu dispăruse cu totul. Ea a continuat să fie practicată, în chip modest și cu sfială, și după cucerire, mai ales în regiunile îndepărtate de centrele oficiale, în deosebi atunci, când era nevoe de imagini și lucruri în legătură cu credințe de origine străveche, sau pentru efectuarea unor obiecte destinate la întrebuințări speciale și proprii regiunei. Imediat ce dominațiunea Romei slăbește și simptome de oboseală apar în arta oficială, practicele și normele autohtone ies din nou la lumină, se răspândesc, se generalizează, cunosc o nouă viață.

Arta autohtonă fusese astfel practicată din vremuri imemoriale și continuă să fie practicată, în special în legătură cu fabricarea armelor, a bijuteriilor, a obiectelor de cult și de podoabă, de care erau așa de dornici barbarii. Ea se caracterizează prin utilizarea frecventă a temelor geometrice în ornamentarea lucrurilor de metal și a vaselor, teme așezate în compoziții după un ritm diferit de cel întâlnit în arta clasică. Astfel simetria, de pildă, dispoziție de care arta clasică nu numai că nu se servea — fiindcă de cunoscut o cunoscuse — dar pe care chiar o condamna, este aproape de regulă în arta barbarilor. Intâlnim apoi note realiste răslețe, de o sinceritate și de o lipsă de indulgență în tratarea figurii umane și a animalului, cum nici o dată nu întâlnisem la artistul grec sau roman, de cât numai în caricatură. Departe de a fi idealizat, omul este prezentat cu însușirile lui cele mai persoanale, cu

trăsăturile lui proprii, ori cât de neplăcute și respingătoare ar fi, copiate direct după natură și accentuate până la monstruozitate. Figurile sunt dispuse apoi de cele mai multe ori într'o atitudine strict frontală. Aceste însușiri, după regiuni, ajung treptat, treptat, sau toate deodată în arta preromană.

Alte caractere îi vin acestei arte din Orient. Arta orientală, înfloritoare, bogată, încetățenită în cele din urmă în Imperiul Roman alături de arta clasică, imediat ce aceasta decade, caută să-i ia locul, nu numai în acele provincii în care ea reprezenta o tradiție artistică uneori veche de mai bine de o mie de ani, ci chiar în celelalte regiuni unde până atunci se strecurase cu sfială. Această influență orientală, după slăbirea autorității romane, se simte pretutindeni, dar mai ales în arhitectură.

Este necesar să ne oprim puțin asupra acestei chestiuni. Știm că arhitectura clasică, în special sub forma ei greacă, în afară de frontoane, nu cunoscuse obicinuit decât liniile și unghiurile drepte, suprafețele care se tăiau în unghiuri de 90°. Pe de altă parte, ea era guvernată de regule care totdeauna țineau seamă de legile gravității, de calitatea forței și a echilibrului construcției, de impresia „logică" asupra privitorului. Orientul e mai complicat; el nu e mulțumit cu soluțiile prea simple. Mai dotat cu fantazie, el afecționează planuri de clădiri complexe și pitorești. Ca o consecință a acestor planuri, în care volumele se suprapun și se întretae, a acestui element de capriciu și de neprevăzut care este inerent artei orientalilor, vedem că zidirile lor sunt așa concepute, încât unele părți par a se opune legilor gravitației, a le contrazice chiar, se prezintă ca într'un fel de opoziție față de o astfel de servitute. Arhitecții lor încearcă fel de fel de mijloace pentru a ajunge ca, în ridicarea unei construcții, anume părți să prezinte soluția cea mai elegantă și mai neașteptată a echilibrului de forțe contrare. Astfel, în Orient mai ales se desvoltă cupola și bolta, acele splendide încoronări ale unui edificiu, de unde se răspândesc apoi, în toată Europa sud-estică și apuseană. Este de remarcat că ambele aceste forme pătrunsese și în arta imperială romană, deci înainte de creștinism, însă tot ca elemente venite din Orient.

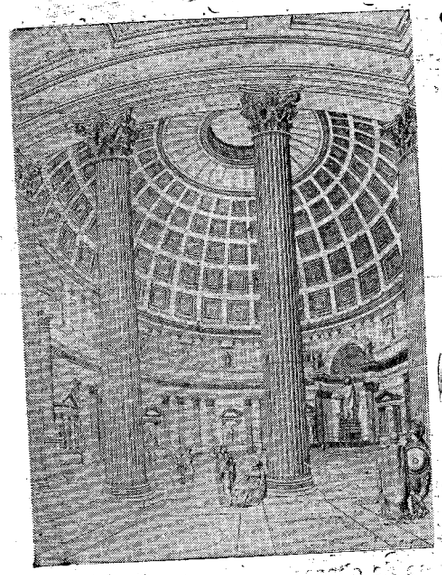


Fig. 1. — *Pantheonul lui Agrippa.*
(după Propyl. III, 587)

Un exemplu celebrul de cupolă din arhitectura ce precede epoca ce ne preocupă întâlnim în **Pantheonul lui Agrippa** din Roma (Fig. 1), zidit pe vremea Impăratului Adrian. Această construcție este o mărturie sigură că arhitectura romană a cunoscut și ea cupola, însă o cupolă latină este cu totul altceva decât una orientală. Trebue să ne-o închipuim ca pe o calotă sferică ce acoperă un cilindru, sprijinindu-se pe el în toată întinderea circonferinței ei de bază. O clădire ca Pantheonul constitue așa dar un imens cilindru, nu prea înalt, deasupra căruia se ridică cupola, construită nu din rânduri de bucăți izolate, pietre sau cărămizi, ci ca un monolit de ciment, turnat dintr'o dată.

Artistul nu tinteşte nici chiar să acopere în mod complet acest cilindru, pentrucă în mijlocul calotei e practicată o deschizătură, cu un diametru respectabil.

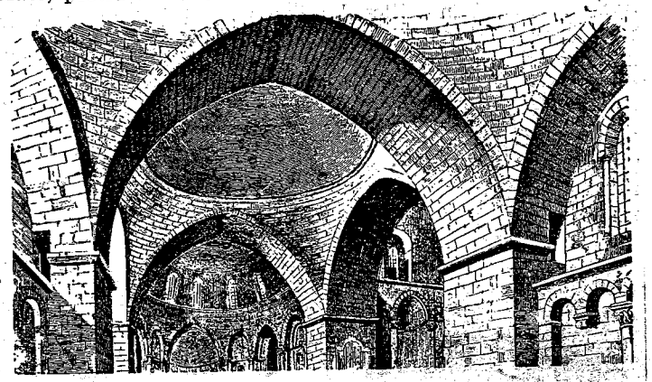


Fig. 2. — *Cupole pe pandantivi*
(după Enlart, I. p. 41).

Cupola orientală, din contră, este cu totul altfel înțeleasă. Ea pornește de la alte principii și reprezintă, în plan, trecerea de la un pătrat la o circonferință, adică, în spațiu, de la un cub construit din pietre sau cărămizi, puse una lângă alta în rânduri paralele (și nu din ciment), la o emisferă. Problemă dificilă pe care orientalii au soluționat-o în două moduri: prin **pandantive** sau prin **trompe.**

Fig. 3. — *Boltă pe trompe (Plumbuita)*
(Clișeul arh. Horia Teodoru)

Pandantivul are astfel funcțiunea de a ușura trecerea, în construcție, de la un cub (naosul, de pildă), la o emisferă (cupola sau bolta unei biserici), prin astuparea, cu un triunghiu a cărui suprafață este sferică, a fiecăruia din cele patru unghiuri, formate din întretăierea celor patru fețe laterale ale cubului, adică a zidurilor, fie că aceste ziduri sunt pline, fie că o parte importantă a lor a fost golită și înlocuită cu o arcadă. Trebue deci să ne închipuim cupola, adică emisfera, ca fiind susținută în aer de cubul format din cele patru ziduri, uneori pline când suprafața lor s'a păstrat întreagă, alte ori golită, adică transformată într'una, în două, în trei și

chiar — în mod excepţional — în patru arcade, dar şi de cele patru triunghiuri din colţuri.

Circonferinţa de bază a cupolei, evident, va atinge patratul pe care se sprijină numai în mijlocul laturilor. Aci este punctul de maximă rezistenţă, căci el avea de susţinut întreaga massă, adică toată greutatea emisferei de zidărie a cupolei. Când peretele a fost transformat într'o arcadă, punctul de contact cu cupola va rămâne tot acelaşi, cu deosebire că o arcadă este construită în aşa fel, încât presiunea, pornind de la punctul de atingere, se transmite spre dreapta şi spre stânga, la braţele, adică la stâlpii de susţinere ai arcadei. De aici provine marea deosebire între o cupolă după maniera latină, ca la Pantheon, când calota sferică încorona un cilindru (şi nu un cub), apăsând deci cu o egală putere asupra fiecărui punct din cir-

Fig. 4. — *Interiorul Bisericei S-ta Sofia (Istambul)*
(după Propyl. III, p. 662).

conferinţa bazei de sus a cilindrului, şi o cupolă ridicată deasupra unui cub, ca în arhitectura orientală şi în cea europeană preromană, romanică sau bizantină. Spre a mări puterea de rezistenţă a zidurilor şi a face ca presiunea cupolei să nu se mai exercite numai asupra porţiunei din mijloc a zidului, s'a recurs la pandantiv, adică la un triunghiu sferic, aşezat cu baza pe circonferinţa calotei şi cu vârful în unghiul format de întretăierea celor doi pereţi. In chipul acesta calota se va sprijini nu numai pe punctele de contact cu fiecare din cei patru pereţi, dar şi pe bazele celor patru triunghiuri sferice, adică a celor patru pandantive.

Trompa este o soluţie similară, cu deosebire că, în cele patru unghiuri ale cubului, în loc să se construiască un triunghiu sferic, se construeşte o firidă rezultată dintr'o serie de arcuri concentrice, cu atât mai mici, cu cât înaintează în spre fundul unghiului de întretăiere a zidurilor. In acest caz avem mai mult sau mai puţin impresia unei scoici, înfiptă între cele două ziduri. (Cf. Fig. 2 şi 3).

Ca exemplu celebru de cupolă pe pandantivi realizată vom menţiona Biserica S-tei Sofii din Istambul. (Fig. 4).

Fig. 2, în chip schematic, şi fig. 4, într'o fotografie, ne dau astfel interiorul unei cupole pe pandantivi. In ultima, interiorul S-tei Sofii, observăm două ziduri pline, în dreapta şi în stânga, o deschizătură în fond şi una în faţă. Patratul de bază e prin urmare compus din întretăierea a două ziduri pline cu două arcade deschise. Pentru a se obţine trecerea de la acest patrat, la calota rotundă, a fost nevoie să se sprijine calota. Aceste porţiuni de zid (din care aici nu se văd de cât două), sunt **pandantivele.** Ele sunt construite în aşa fel, încât greutatea să apese pe părţile rezistente ale clădirii, adică, la urma urmei, pe pandantive, pe ziduri şi pe stâlpii care susţin arcurile, la dreapta şi la stânga, în fund. Cupola e astfel suportată nu numai de părţile mai puţin rezistente; printr'o transmisiune de forţe, presiunea ajunge la punctele cele mai solide, adică la bazele stâlpilor, singure în stare să menţină în aer massa sferică colosală, fără să se dărâme.

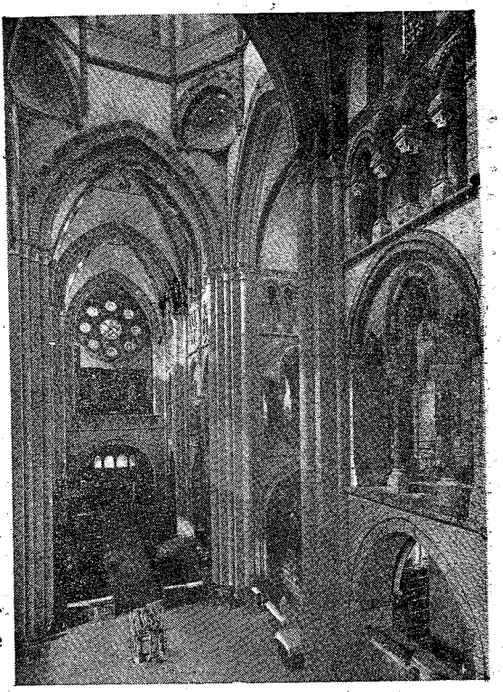


Fig. 5. — *Exemplu de trompe (Limburg an der Lahn)*
(după Propyl. VI, pl. XXIII)

In Catedrala din Limburg an der Lahn (Germania) (Fig. 5) observăm un exemplu tipic şi foarte clar de trompă, adică de cealaltă formă de trecere de la patrat la octogon, şi de la octogon la cupolă. Principiul rămâne acelaşi. Nu s'a mai umplut însă, ca mai sus, spaţiul unghiular printr'un triunghiu, ci s'au creat, prin arcuri intermediare, nişte firizi, care umple golul unghiului. Partea de deasupra este susţinută deci de opt arcuri, care se continuă prin stâlpii lor până la pământ: patru arcuri mari, şi alte patru mai mici, aşezate între arcadele mari, aşa încât greutatea se transmite întreagă la stâlpii puternici din cele patru colţuri.

Aceste soluţii, arhitectura clasică nu le cunoscuse. Pe de altă parte bolta, adică procedeul boltirei pentru acoperirea unui spaţiu construit, devine în arta preromanică mult mai frecvent, de cum fusese în arhitectura clasică. In adevăr, Romanii construiau uneori aşa numita boltă ca un leagăn (en berceau) (Fig. 6), sau cea rezultată din întretăierea a două astfel de bolţi, perpendiculare între ele şi aşezate amândouă la aceeaşi înălţime. Ele dau naştere atunci la o altă boltă, cu muchii (voûte d'arêtes), căci întretăerea lor produce patru muchii vizibile, ce alcătuesc un fel de baldachin (Fig. 7). Aceste patru muchii uneori se sprijină pe patru coloane sau patru console, alteori se pierd în interiorul zidurilor. O astfel de boltă este un element frecvent şi în Orient. Orientul însă mai cunoştea, pe lângă arcurile cintrate, de forma unei jumătăţi de circonferinţă, care sunt la baza bolţei „en berceau", şi arcurile ca o potcoavă „en fer à cheval", al căror centru nu este chiar în centrul arcului, ci mai sus, sau încă cele formate din două fragmente de circonferinţă ce se întretăiau: arcuri frânte (des arcs brisés). Toate aceste elemente pătrund prin arta orientală în arta preromanică.

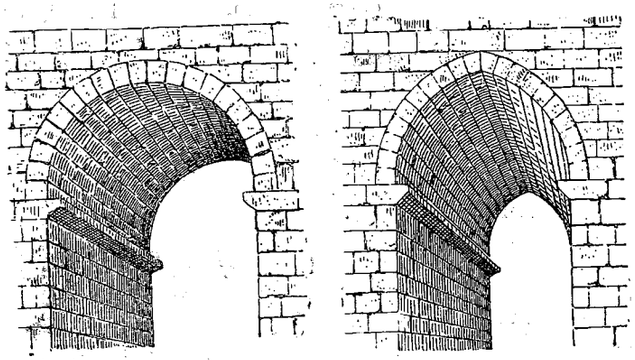


Fig. 6. — *Bolţi în formă de leagăn sau cilindrice*
(după Enlart I, p. 33)

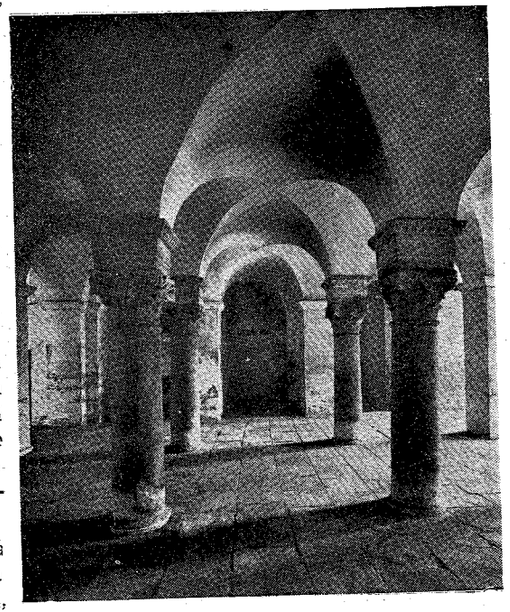


Fig. 7. — *Boltă în muchi (Voute d'arêtes).*
(după Propyl. VI, pl. XIV).

In ce priveşte ornamentarea clădirilor, mai găsim în arta orientală firizi pline, adică oarbe, care n'au de cât un scop ornamental. Peste ele de multe ori apar arcaturi de piatră sau de cărămidă, dispuse în aşa fel, încât să formeze nişte brîie care, merg dela un cap la altul al suprafeţei ornamentate. Aceste arcaturi oarbe vor juca un

mare rol în ornamentica preromană şi chiar în cea romanică, fiindcă trec în Italia, de unde, sub numele de arcaturi lombarde, se răspândesc în tot Occidentul. (Fig. 8 şi Fig. 9).

Dacă mergem mai departe şi analizăm „stilul" ornamentelor ce se întâlnesc în Orient, şi din Orient în Apusul Europei, vedem că la Orientali aflăm cam aceleaşi tendinţe, ca cele pe care le-am constatat în producţia popoarelor băştinaşe din Europa. Omul, animalele şi plantele, reprezentate ca ornamente, sunt stilizate şi nu redate realist, ca în natură.

In sfârşit, cel de al treilea element care intră ca un component în arta preromană, este cel provenit din arta popoarelor migratoare, a nomazilor barbari ce se perindă în continentul nostru, în aşa numită epocă a migraţiei popoarelor, „Völkerwanderung".

Fig. 8. — *Domul din Pisa*
(după Propyl. VI, pl. XVIII)

Barbarii germani sau turanieni aduc cu ei gustul pentru bijuterii şi mai ales o tehnică cu totul particulară pentru lucrarea metalelor preţioase. Tehnica aceasta consistă în a reprezenta formele obiectelor, a animalelor mai ales, ca divizate în **alveole** de metal preţios, adesea de sârmă de aur, în care sunt prinse pietre colorate, translucide sau transparente, sau chiar pietre scumpe. Este tehnica ce poartă numele de **cloisonné.** Asemenea tehnică este bine cunoscută la noi, fiindcă unul din produsele ei de căpetenie este celebra Cloşcă cu pui sau Tezaurul dela Pietroasa, ce a aparţinut Muzeului Naţional din Bucureşti. Ea se găseşte acum în cine ştie ce muzeu rus, de când tezaurul nostru a fost transportat la Moscova, de frica ocupaţiei germane din războiul trecut. (Fig. 10 şi 11).

Tehnica aceasta a fost practicată şi răspândită pe o foarte întinsă porţiune de teritoriu, de la marginile orientale ale Chinei, până la hotarele Germaniei actuale, şi mai departe, până în regiunea Dunării şi a Rinului.

E greu de spus dacă arta popoarelor nomade, care apare din timpuri foarte îndepărtate, înainte de Christos, în regiunea centrului, Nordului şi Nord-Vestului Europei, cum şi în Turchestan şi în Siberia, a fost dusă de barbari spre Est şi transmisă la popoarele mai civilizate, cum ar fi fost Chinezii, sau spre Sud, la Perşi ori la anume neamuri caucaziene, sau dacă, din contră, barbarii înşişi, prin Turcomani, au adoptat o tehnică artistică ce era

practicată de popoarele de mai sus, în special de Chinezi. Chestiunea se pune deci dacă barbarii năvălitori ar fi inventatorii acestei tehnice sau numai agenţii ei de propagare. In orice caz, oricare ar fi originea acestei practice (şi teoria că ea a luat naştere în centrul Asiei pare să se confirme) (Cf. capitolul: L'Art des Barbares, semnat de Louis Bréhier, în Marcel Aubert, op. cit.), un fapt e sigur: barbarii au fost acei care au transmis-o în regiunile europene de care ne ocupăm.

In mormintele regilor merovingieni sau în cele ale locuitorilor galo-romani din acea vreme,

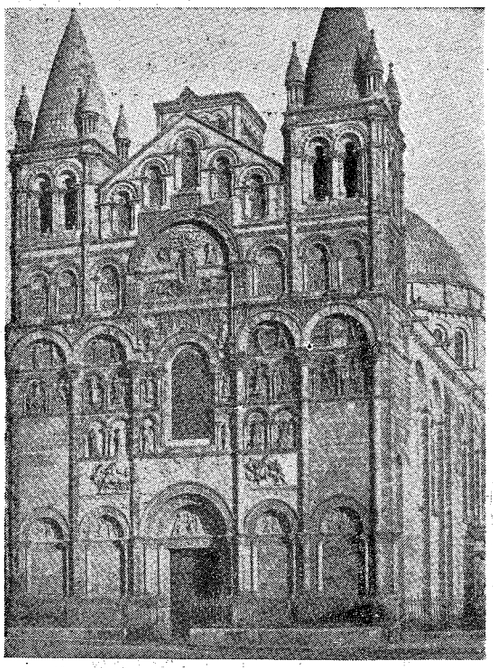


Fig. 9. — *S-t Pierre din Angoulême* (după Propyl. VI, p. 381)

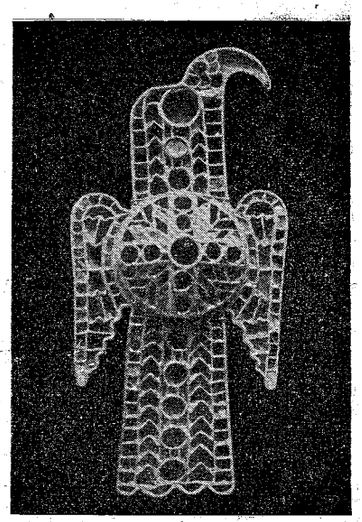


Fig. 10. — *Fibulă ostrogotică* (după Prypyl. VI, p. 271).

adică din secolul al V-lea până în secolul al VIII-lea, se găsesc foarte numeroase obiecte executate în cloisonné. Ele sunt absolut identice cu cele găsite în aceiaşi vreme în mormintele barbarilor şi cu cele care s'au descoperit, de proveniență mult mai veche, în colţuri foarte depărtate ale Chinei şi ale Siberiei.

Originea temelor din arta barbarilor; Spiritul în care sunt ele executate. Artă scită, artă sarmată

Arta popoarelor barbare se prezintă adesea sub două aspecte diferite sau, mai drept vorbind, cei ce o practică arată o preferinţă deosebită pentru două categorii de forme, nu fără asemănări între ele. Aceste forme se nasc cu mult înainte de apariţia în Europa a poporelor migratoare, din epoca cunoscută ca

„Völkerwanderung", la două neamuri cu mult mai vechi, nomade şi ele, pornite din centrul Asiei şi apărute în istoria regiunilor Sudest-Europene: primul, Sciţii, cu mult înainte de Christos, cel de al doilea, Sarmaţii, cam în vremul erei creştine. Formele primitive, aşa cum au fost constatate în mormintele ce se întind dela Dunăre până la mijlocul Asiei, în aşa numitele kurgane, au fost împărţite în două categorii, după cum obiectele au fost produse înainte de Christos sau după Christos. Primele ar aparţine artei scite, cele de al doilea celei sarmate. Este însă evident că diviziunea aceasta nu porneşte de la un criteriu obiectiv şi că, la o analiză mai atentă, ea ar părea forţată şi puţin arbitrară. In realitate există destule trăsături comune amboror grupe. Iar ceeace le deosibeşte nu este încă destul de lămurit, nici din punctul de vedere stilistic, nici chiar din cel cronologic, pentru ca să putem spune cu siguranţă ce aparţine uneia şi ce celeilalte din cele două grupe. Epitetele de scitic şi sarmatic, care li s'au dat în manuale, au variat uneori ca înţeles dela autor la autor, căci cele două nume de popoare au constituit un chip comod de a desemna populaţiuni ce au locuit succesiv pe acelaş teritoriu, în Sudestul Europei.

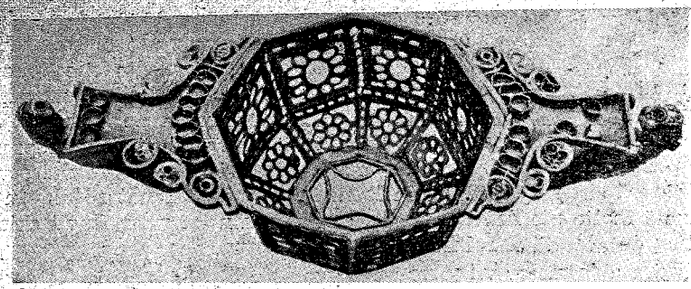


Fig. 11. — *Vas octogonal din „Cloşca cu pui"* (după Aubert, I. p. 194)

In aşteptarea momentului când o diferenţiare mai sistematică şi mai logică se va putea face, ne vom mulţumi cu definiţia în deobşte admisă. Astfel, arta scitică este arta popoarelor mai mult nomade, cunoscute sub numele de „Sciţi", care străbat Europa sud-estică mai ales Sudul Rusiei şi teritoriile noastre din câmpie, până prin secolul al III-lea a. Chr. Este însă admis că ele veneau mult mai de departe, din Răsărit.

Exemplarele remarcabile ale producţiilor artistice au fost găsite în mormintele răspândite pe teritoriul cuprins între China centrală şi Dunăre, mai ales prin Turkestan, prin Sudul Rusiei, pe la noi (în Dobrogea, în deosebi). Aceste morminte, sub formă de movile sau **tumuli**, poartă popular numele de **kurgane**. Făcându-se săpături în interiorul lor s'a dat peste tot soiul de obiecte de podoabă mai ales, destinate omului sau calului, şi de altele, de întrebuinţare casnică, multe din ele în aur. Aceasta confirma părerea pe care Grecii o aveau despre Sciţi: că erau un neam iubitor de pompă şi de lux, la care aurul se găsea în abundenţă. Metalul nobil venea probabil din minele din Urali.

Analizând obiectele găsite, s'a ajuns la concluzia că cele mai multe se conformau unei concepţii, în care domina stilul zoomorfic, adică cel în care

reprezentarea animalelor constitue tema preferită. Această reprezentare era făcută cu multă simțire și cu deosebită pricepere pentru forma, atitudinea în mișcare și obiceiurile animalelor. Artiștii care le executase ajunseseră — și aceste trăsături caracterizează în special arta scitică — la o simplificare îndrăsneață și expresivă, obținută prin eliminarea multor detalii mărunte și prin accentuarea câtorva trăsături și însușiri esențiale. Astfel, orice animal, dar mai ales fiarele, tema lor de predilecție, apare într'o formă de sinteză, care îi dă o puternică individualitate. Este de observat apoi că arta scitică preferă să reprezinte animalul singuratic, mai degrabă decât pe cele în grupuri.

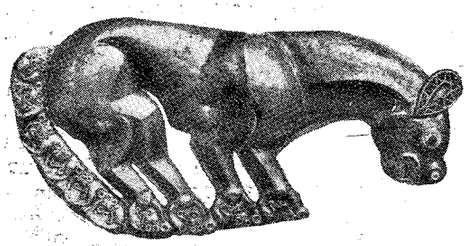


Fig. 12. — *Felin (pectoral în aur)*
(după Réau, p. 137)

Tot așa de rar întâlnit, ca și grupul de doi sau mai mulți indivizi, este și animalul fantastic și montruos, așa cum l-au cunoscut și redat Grecii: sirena, grifonii, himerele, adică acele ființe compozite, create din imaginație, în care detalii și caractere luate din mai multe specii sau chiar din mai multe regnuri animale, sunt combinate spre a constitui forme bizare și impresionante. In arta scitică animalul este mai aproape de natură. Și, cum originea acestei arte trebue căutată în Asia, este natural să găsim reprezentați, până în țările noastre, lei, leoparzi, cai, vulturi și alte animale, frecvente în stare sălbatecă și deci de vânat, în locurile unde s'a format stilul, în munții și platourile înalte ale Asiei centrale, sau pe malurile unor fluvii chineze.

Alături de această simplificare și stilizare a formelor vii, care nu puțin contribue să întărească impresia de viață, artiștii aplică de multe ori, pe anume părți ale animalului și fără să putem să determinăm exact pricina acestui procedeu, (să fie oare un rest de incantație magică ?), o ornamentare uniformă, fără nici o legătură cu realitatea, constând din repetarea, pe o linie prelungită, a unei teme decorative : o stea, o roză, o roată, o helice, o svastică (de exemplul dealungul cozii unui animal, pe pulpa piciorului, pe locul unghiilor, pe urechi, etc.). Apoi, din când în când și poate tot numai din motive de ordin decorativ, anume părți ale trupului sunt lucrate în tehnica de care ne-am ocupat în capitolul precedent și pe care am numit-o cu expresia franceză „cloisonné".

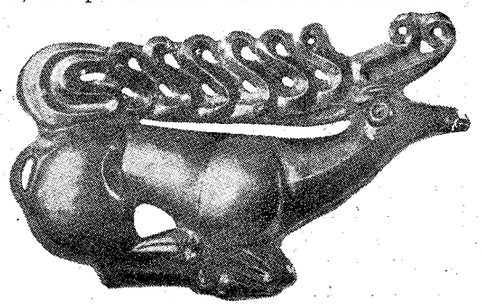


Fig. 13. — *Cerb*
(după Réau, p. 137)

Este de observat însă că de la o vreme, cam prin sec. V a. Ch., acest stil se modifică. In contact cu arta greacă a cetăților de pe malul Mării Negre, adică a acelor centre de civilizație care se găseau, multe, pe teritoriul nostru,

ceva din caracterul stilului clasic a pătruns și a rămas și la Sciții din Rusia meridională. De atunci încep să apară și în această provincie, alături de animale concepute într'un spirit naturalist, animale ireale. Tot atunci, probabil sub influența unor curente venite mai de departe, din Orient, ne întâmpină și grupe de animale, acolo unde până atunci nu vedeam decât figuri izolate. Aceste grupe sunt când „sintetice", când „antitetice". Înțelegem prin denumirea de „grup sintetic" reprezentarea unor figuri într'o situație care se apropie de realitate, fără preocupare de simetrie, ca, de exemplu, redarea a două sau mai multe animale luptând între ele, ori a unui vânător urmărind o fiară. „Antitetice", din contra, sunt grupările imaginate simetric pe o linie mediană, așa încât cele două figuri să se găsească sau față în față, „affrontées", sau spate în spate, „adossés".

Pentru a ajunge să le reprezinte astfel artistul a trebuit să stilizeze și să rezumeze mai mult decât atunci când le imaginează sintetic. Este de remarcat că temele acestea se întâlnesc mai des la barbarii năvălitori. In sfârșit, stilul zoomorfic se complică și mai mult atunci când, tot sub influența stilului clasic, nomazii adoptă și ornamente florale sau teme decorative, clasice, ce se amestecă cu animalele.

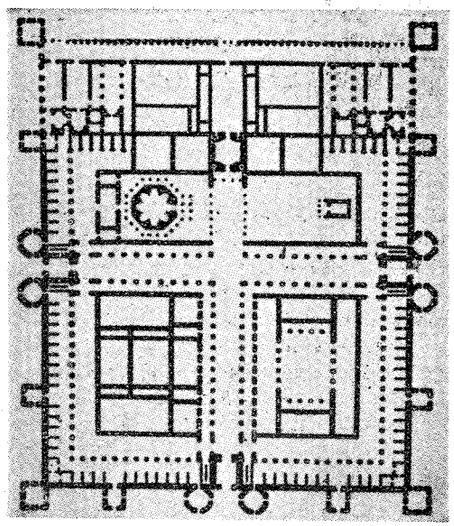


Fig. 14. — *Planul palatului lui Dioclețian (Spalato)*

Să analizăm un exemplar de artă scitică: un animal în aur (o felină) gata să se repeadă, destinat să servească de „pectoral" (Fig. 12) și un cerb (Fig. 13), ambele din Muzeul Ermitagé. Sunt concepute de artist în așa fel, în cât în același timp imaginea lor să nu se depărteze de natură, dar și să cuprindă, pe cât posibil și în puține trăsături, toate caracterele esențiale. Detaliile mai puțin caracteristice au dispărut, pe când cele care contribue a evoca fizionomia proprie animalului au fost voluntar exagerate. In același timp putem observa în primul exemplar acele ornamente imprimate pe coada și unghiile fiarei, fără nici o legătură propriu zis cu forma reală și cu caracterizarea animalului. Un astfel de ornament nu poate avea decât un scop decorativ, ca și cel în „cloisonné" care înconjoară conturul urechei: alveole de metal, în care sunt fixate pietre colorate, translucide sau transparente.

Pe când în Sudul Rusiei arta nomadă a Sciților era influențată de cea clasică venită din cetățile de la țărmul Mării Negre, în mijlocul Asiei ea suferea o altă transformare. Din China și din Siberia ajung până la barbari teme, la care arta lor nu se oprise până atunci, și care perzistă cam din ultimele două secole a. Ch. până în primele două după Christos. Astfel ei încep să reprezinte grupuri de animale, cele mai multe în atitudini violente, adesea luptându-se sălbatec, devorându-se între ele. Prezența acestor teme va con-

stitui unul din caracterele stilului sarmatic, deşi ele apăruseră sporadic şi la Sciţi. Ca o consecinţă a faptului că animalele sunt mai ales redate în momentul în care se aruncă unele asupra altora, grupurile sintetice vor fi mai frecvente ca cele antitetice. Acest stil se propagă în Europa ceva mai târziu, mai ales prin Goţi, apoi prin ceilalţi barbari năvălitori: Huni, Avari, Bulgari.

Din când în când vedem apărând până şi reprezentarea omului, sub forma unui călăreţ sau a unui vânător, care, călare, săgetează fiarele din goana calului. In toată această artă se remarcă un sens viu al observaţiei, o înţelegere adâncă a realităţii, un dar decorativ incontestabil şi multă dragoste pentru policromie. Se va înţelege mai bine ce anume obiecte am în vedere când vorbesc de aceste caractere, dacă voiu adăuga că tezaurul de la „Pietroasa", pe care din nefericire nu-l mai avem în original, ci numai în copie, la Muzeul Naţional, trece ca aparţinând stilului sarmatic. Fără să se ştie cu preciziune când au fost executate, se presupune că piesele ce compun acest tezaur făceau parte din găteala unui şef Got, care s'a servit de ele prin secolul al IV-lea p. Ch. şi chiar a săpat o inscripţie runică pe unul din obiecte. Cel puţin, aceasta este tot ce se poate afirma cu oarecare certitudine despre acest tezaur. In ce priveşte datarea lui, este greu să ajungem la mai multă preciziune. Acelaşi lucru s'ar putea spune şi despre alte piese importante, având aproximativ aceleaşi însuşiri, găsite în Ungaria. Unele se află astăzi în muzeele din Viena, iar altele în cele din Ungaria.

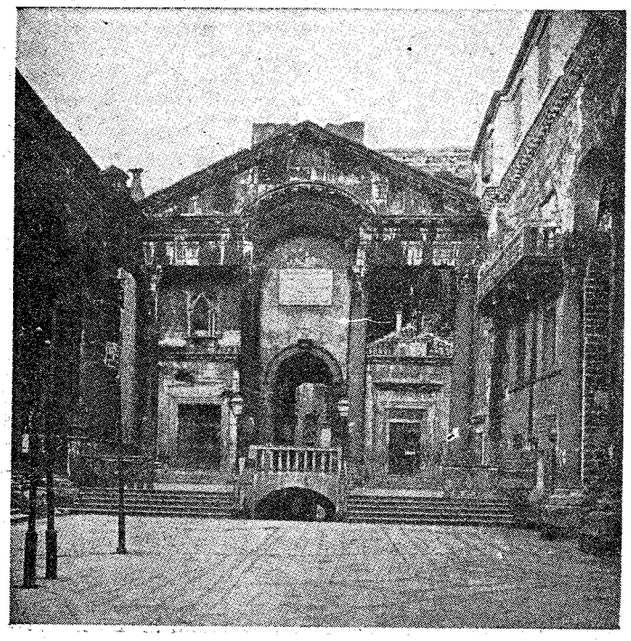


Fig. 15. — *Palatul lui Diocleţian (Spalato)* (după Diehl, p. 117).

In definitiv, asistăm la următorul fenomen; treptat, treptat, anume însuşiri ce ne întâmpină în arta scitică şi sarmatică trec de acolo în arta barbarilor, de unde tind să se substitue caracterelor vechei arte clasice. Aceasta, aşa de hotărât antropocentrică, face loc celei în care omul apare numai în mod izolat şi sporadic, ca un actor într'o scenă de vânătoare, când este tratat aproape exclusiv ca un element decorativ. Simţul pitoresc şi fantazia, iar nu dorinţa de a da un echivalent, o imitaţie plauzibilă a naturei, stau la baza

inspiraţiei. Plăcerea estetică este considerată ca rezultând, nu atât din observaţia justă şi ingenioasă, ci din combinaţia nemerită a unor linii şi din bogăţia materiei de care s'a servit artistul. Obiectul este destinat în primul rând să farmece ochiul.

Aceste tendinţe şi cele de care am vorbit în capitolul precedent, adică pornind de la arta autohtonă sau venind din Orient, trebue să ni le închipuim intrând nu toate deodată şi în mod egal în practica populaţiilor din Europa occidentală, ci încetul cu încetul şi în proporţii arbitrare, după împrejurări. După cum analizăm un obiect provenit dintr'o localitate sau alta, avem impresia că suntem, când în domeniul de influenţă al artei orientale, când în cel al artei autohtone sau, în sfârşit, în cel al artei barbare. Circumstanţe de natură politică sau geografică vor face ca uneori una, alte ori alta din aceste tendinţe să fie precumpănitoare. Dar substituirea aceasta cere timp. De aceea diferenţele faţă de felul vechiu de a concepe un obiect sunt mai puţin izbitoare, dacă examinăm opere executate la scurte intervale, decât dacă comparăm pe cele produse la trei sau patru secole de distanţă. Deosebirile dintre ele sunt atunci aşa de pronunţate, încât nu mai putem avea nici o îndoială că o mare schimbare s'a făcut şi că oamenii mai noui şi-au modificat cu totul felul de a gândi, şi chiar felul de a simţi şi de a interpreta natura.

Efectele noilor curente în arta primelor secole după Christos.

Incă din secolul al IV-lea după Ch. influenţele cele noui şi-au făcut apariţia până şi în arta aşa de conservatoare a arhitecturei. Printre primele clădiri în care elemente venite din Orient, din contactul cu lumea de dincolo de hotarele Imperiului, pot să fie semnalate, cea mai impunătoare este palatul lui Diocleţian, din Split (Spalato). (Fig. 14 şi Fig. 15). Această formidabilă construcţie, una din cele mai vaste ce ne-au rămas dela Romani, prezintă pentru prima dată suprafeţe întinse acoperite cu mozaicuri colorate şi o decoraţiune în care ornamentul, în loc să fie tratat ca în arta antică, adică ca o temă cât mai veridică şi mai realistă, şi interpretat în chip plastic, este conceput în chip impresionist şi decorativ, ca un joc de umbră şi lumină. El este executat apoi într'un relief redus, dar subliniat de un abuz de urme de „trepan" [1]), aşa în cât găurile în piatră, obţinute sfredelind această piatră, să producă pete intense de umbră. (Fig. 16).

Dar nu numai în provincie şi în spre Orient, chiar la Roma sunt clădiri unde influenţa orientală începe să fie semnalată. Astfel este „Basilica" lui

1) Trepanul este un instrument ca un burghiu, care se întrebuinţează în sculptură pentru a găuri. Aceste găuri dispuse vertical, îţi dau impresia, prin intensitatea umbrei ce produc a unei adâncimi mai mari de cum se prezintă în realitate chiar acolo unde reliefuł nu este prea ridicat faţă de fondul găurit cu trepanul. Pe de altă parte, pata de umbră fiind produsă prin numeroase găuri adâncite şi răspândite printre suprafeţe luminate, umbra se va fărâmiţi şi va vibra în acele părţi, nici de tot luminate, nici de tot umbrite, şi se va da sculpturii o înfăţişare mai puţin dură. Sculptura clasică cunoaşte şi ea trepanul, dar se serveşte de el mai rar şi relativ târziu, adică prin sec. II şi III d. Chr. El este mult mai frecvent în arta asiatică.

Constantin cel Mare din Forul Roman (Fig. 17, în ce privește reconstituirea și Fig. 18, nava, în starea actuală). Această „Basilică" este plănuită astfel, încât sala centrală se termină cu trei bolți cilindrice, „en berceau", semn evident al unei influențe a arhitecturei orientale. Pentruca să se ajungă ca zidurile sălei centrale, de proporții imense, să nu alunece la dreapta și la stânga sub greutatea acoperișului, arhitectul a imaginat niște bolți care se sprijină una pe alta, legând oarecum între ei pereții exteriori, și care pe de alta mențin zidurile în picioare. Introducând apoi acele ziduri despărțitoare (Fig. 18) în chiar interiorul enormei hăli centrale, constructorul a așezat greutatea coperișului nu numai pe zidurile laterale, ci a împrăștiat-o și pe zidurile dela interior, a dat astfel mai multă soliditate construcției. Soluția este nouă în arhitectură; arta romană clasică nu o cunoaște decât relativ târziu, ca un rezultat tocmai al influenței orientale.

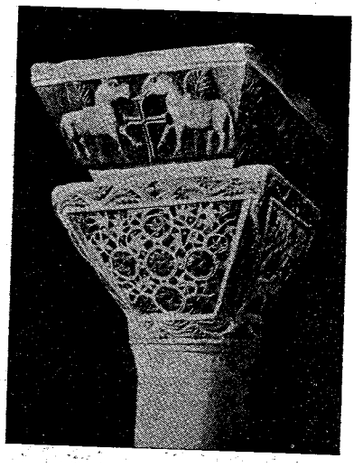


Fig. 16. — *Capitel din Ravena (San Vitale).*

Aceste practice se răspândesc din ce în ce mai mult în lumea romană. Ele sunt favorizate de ceea ce am putea numi climatul moral al epocei. La un anume moment trebuie să ne închipuim că în gustul publicului din Roma și din alte orașe, în moravuri, în felul de a se îmbrăca, apar inovații, pe care cu greu le-ar fi admis generațiile de mai nainte. Ele pornesc din tendința, din ce în ce mai răspândită, de a rupe cu trecutul, de a adopta și favoriza tot ce este nou și „modern". Despre această stare de spirit stau mărturie exemple luate din moda costumelor, forma armelor, moda coafurei, etc.

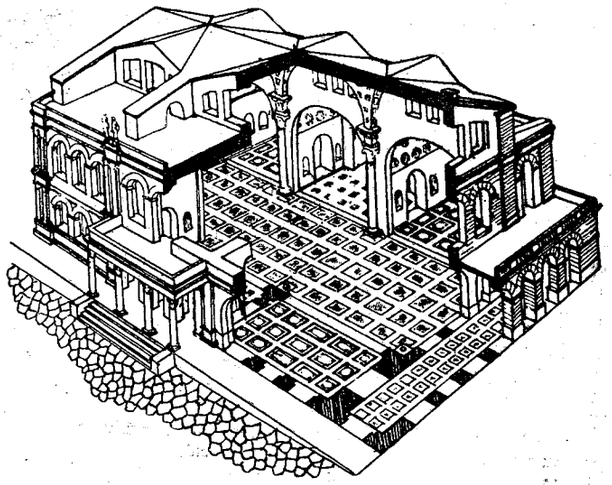


Fig. 17. — *Basilica lui Constantin (Forul Roman)* (după Lugli; La Zona Archeologica di Roma, p. 110)

Influențele și sugestiile cele noui s'au propagat în întreg continentul european în trei chipuri: prin barbarii care invadează provinciile mărginașe ale Imperiului Roman și se stabilesc în diferite părți ale Impărăției; prin negustorii orientali, sirieni și evrei, care parcurg mările și drumurile

comerciale; prin călugării care pleacă din Orient, împinși de dorința de a face prozeliți, și prin mănăstirile ce-i trimit.

Este lesne de înțeles că aceste influențe nu se vor exercita pretutindeni în aceiași măsură și nici toate în același timp. Sunt împrejurări locale care determină și favorizează pe unele mai mult de cât pe altele. Astfel, dacă considerăm întinsul lumei romane, sau cel puțin partea lui din Europa și basinul Mediteranei, vom observa diferențe notabile de la o provincie la cealaltă. In Răsărit, multă vreme dăinuiește arta bizantină care, deși supusă la multe din influențele trecute în revistă în cele precedente, și primitoare destul de caractere străine concepții vechi, rămâne totuși fidelă trecutului, poate din pricina contactului mai nemijlocit cu operile clasice, numeroase la Constantinopol. In desvoltarea ei găsim însușiri care nu se pot explica altfel decât prin perzistența unei tradiții, dispărută în celelalte părți ale Europei.

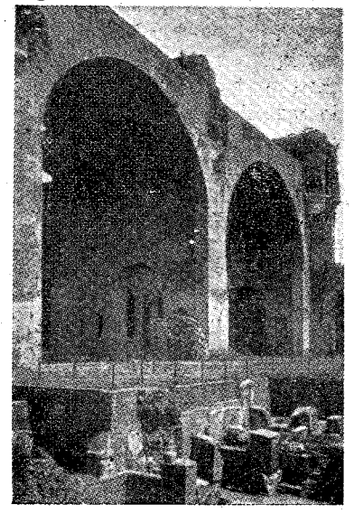


Fig. 18. — *Basilica lui Constantin din Forul roman* (după Corrado Ricci: Via dell'Impero, p. 27)

In sfârșit, dacă ne oprim un moment la prima influență, la cea a barbarilor, și ne amintim de fizionomia Europei, din secolul al IV-lea până prin sec. al VII-lea după Ch., știm că toată partea nordică a continentului și chiar mare parte din cea sudică au fost străbătute continuu de triburi germanice sau turanice, atrase de splendoarea bogățiilor strânse în Imperiul Roman, de renumele și prestigiul Romei, de condițiile climaterice mult mai dulci decât în părțile Europei, extrem de nefavorabile omului, de unde veneau acești barbari. Astfel, de la Est la Vest și de la Nord la Sud, cete de nomazi războinici sunt gonite, înainte, mereu înainte, împinse de la spate de alți nomazi. Ele pătrund până în Spania, până în Italia și în inima peninsulei Balcanice. Ele dispar însă, unele după altele, se topesc în sânul populațiilor băștinașe, în mijlocul cărora se stabilesc, pentru a fi înlocuite de alți barbari, și așa mai departe, în mod neîntrerupt, încât s'ar putea spune că deși invaziile se mai răresc după sec. al VIII-lea, în realitate ele nu se termină decât prin secolul al XII-lea și chiar mai târziu, cu năvălirea Tătarilor și a Turcilor. Invaziunea normandă, cea arabă (aceasta de la Sud la Nord), iar în părțile noastre cele tătărăști și turcești sunt relativ foarte târzii.

Din toate aceste neîncetate mutări de populații era fatal să rezulte o profundă schimbare în viața politică și socială a regiunilor cotropite, și chiar în cea spirituală. Așa au trebuit să se petreacă lucrurile în Galia, adică în provincia imperiului Roman, azi cunoscută sub numele de Franța, al cărui rol în formarea artei preromanice este precumpănitor; așa a fost și în alte provincii, chiar în Italia. După o serie de invaziuni de Goți, Burgunzi, Alemani, la finele secolului al VI-lea, Galia devine stăpânire francă, când toate aceste

neamuri germanice sunt bătute pe rând, de Clovis, şeful Francilor, şi ei tot un trib germanic. Ca urmare a cuceririi, se formează acolo, ca de altfel şi în alte regiuni, state barbare. Cel din Galia este supus dinastiei Merovingiene. Puţin câte puţin, în contact cu civilizaţia galo-romană rămasă în acest teritoriu, noul stat evoluiază spre forme politice care reprezintă un fel de compromis între trecut şi prezent şi care satisfac pe de o parte mentalitatea, ideile şi tradiţia barbarilor, pe de altă parte pe cele ale locuitorilor găsiţi acolo, crescuţi după normele romane.

Totuşi, în ce priveşte viaţa de toate zilele şi moravurile acestor barbari stăpânitori, ele sunt deosebite de cele ale populaţiilor supuse. Aşa încât avem, spre pildă, în viitoarea Francie, pe deoparte Galo-Romani, adică vechea populaţiune, iar pe de altă parte pe Francii năvălitori, care nu se amestecă bucuros cu cei dintâiu, şi ale căror morminte se sapă în alte cimitire. Aceste deosebiri, în ce priveşte sepultura, ne uşurează azi cercetările cu privire la obiceiurile şi cultura unora şi altora. In mormintele Francilor vom găsi obiecte de mobilier, de îmbrăcăminte şi de podoabă, care sunt aproape identice cu cele la care am făcut aluzie până acum şi care proveneau de la popoarele nomade, din Răsăritul Europei. Ele apar, e drept, însă foarte rar şi sporadic, şi în mormintele băştinaşilor Galo-Romani, atunci când aceştia se amestecaseră cu năvălitorii. Este o demonstraţie elocventă că barbarii au adus cu ei nu numai un alt sânge, dar altă concepţie de viaţă, tehnice, forme, preferinţe, obiecte chiar, care le sunt proprii şi pe care le impun în noua provincie ce ocupă. Şi aşa a fost cazul şi cu alte regiuni.

Un al doilea element activ în producerea transformărilor înregistrate în cele precedente este elementul oriental, „sirian", cum a fost numit de unii. Prin „Sirieni", isvoarele timpului înţeleg însă nu numai pe Sirienii propriu zis, ci pe mai toţi Orientalii veniţi din Africa nordică şi din Asia Mică în Europa şi stabiliţi, cei mai mulţi, ca negustori, în diversele provincii, mai ales cele maritime, ale Imperiului Roman. In ultimele zile chiar ale Imperiului, Roma devenise o aglomeraţie urbană imensă, extrem de cosmopolită, în care elementul oriental se grămădise în masse compacte, umplând cartiere întregi, transformând profund credinţele politice, filosofice şi artistice ale capitalei lumei. Pe de altă parte, odată cu victoria creştinismului asupra păgânismului, acest element oriental, adesea asiatic, mai totdeauna creştin, capătă o şi mai mare influenţă, iar schimburile de populaţie între Orient şi Occident devin şi mai frecvente.

Oamenii veniţi din Răsărit, în majoritate Sirieni şi Evrei, aduc cu ei de pe ţărmul oriental al Mediteranei, la Constantinopol, în Italia şi Franţa, cultul relicvelor martirilor creştinismului, şi nu numai cultul, dar relicvele însăşi. Creştinii primitivi se recrutaseră în deosebi printre locuitorii Africei nordice şi în special ai Egiptului (Tebaida), printre cei din Siria, din Palestina şi din cetăţile greceşti de pe ţărmul Asiei Mici. Urmaşii lor, deplasându-se spre Occident, ţin să nu se despartă de resturile venerabile ale martirilor. Ei le transportă ca obiecte de cult în ţările de curând cucerite de noua religie, în Apusul Europei. Odată cu aceste relicve, pătrund, evident, şi legendele despre sfinţi şi mucenici, povestea vieţii lor, înflorită de imaginaţia orientală. Cu timpul aceste legende se vor amplifica, se vor transforma şi vor deveni cărţile care vor încânta tot Evul Mediu, ca de pildă „La Légende dorée" (vieţile sfinţilor).

Tot „Sirienii" aduc cu ei şi anume teme iconografice în reprezentarea lui Christos, între altele imaginea Mântuitorului pe cruce. Această temă, din pricina durerei ce deştepta în credincios, deşi ajunge cu timpul una din cele mai frecvente în Evul Mediu apusean, nu apare dintru început în iconografia creştină. Creştinii occidentali n'ar fi primit cu plăcere aceste reprezentări de un realism brutal, crude şi umilitoare pentru Mântuitorul lumei. De aceea, pentru reprezentarea lui Christos, ei se mărgineau mai degrabă la anume simboluri, ori la aluzii inofensive, care nu răneau sentimentul de pietate al celor ce se rugau. „Sirienii" însă sunt primii care îndrăsnesc să arate pe Mântuitor chinuit pe cruce, stropind cu sângele lui pe cei păcătoşi, spre a-i mântui, temă, care graţie acestora devine mai târziu unul din subiectele favorite ale iconografiei creştine.

Tot „sirienii" mai aduc cu ei fel de fel de obiecte fabricate în Răsărit ca, de pildă, bijuterii şi obiecte de metale preţioase, smalţuri, ivorii, manuscripte. Lor şi comerţului lor le datorim pătrunderea în cercuri din ce în ce mai largi a moravurilor orientale. Operile de artă vor fi concepute de atunci încoace într'un spirit, în care n'a mai rămas aproape nimic din tradiţia mai veche.

Fig. 19. — *Cupă de argint din Antiohia*
(după Catalogul expoziţiei bizantine din Paris, 1931, pl. 1(

Deşi Evreii mozaici nu admiteau reprezentarea divinităţei şi a scenelor religioase (unul din comandamentele celor Zece Porunci fiind: „să nu-ţi faci ţie chip cioplit"), atunci când o parte din ei se creştinează, au nevoie să se înţeleagă între ei, în epoca când noua religie este încă persecutată. Astfel, ei adoptă anume semne secrete, anume simboluri, după care se recunosc şi care constitue un fel de cheie pentru cei iniţiaţi. Aceste simboluri erau executate ca obiecte portative ori reprezentate în pictură sau în sculptură şi aşezate în locurile de înmormântare, ce serveau, în acelaşi tmp, ca locaşuri de rugăciune (catacombele), în vecinătatea relicvelor primilor martiri. Dela o vreme şi pe măsură ce creştinismul triumfă, aceste reprezentări, timide la început, părăsesc catacombele

ies la lumină, intră în viaţa de toate zilele. Biserica recurge atunci la o mulţime de imagini, unele simbolice, altele anecdotice, adică narative, pentru edificarea creştinilor şi mai ales pentru satisfacerea nevoiei de a înţelege noua învăţătură, a celor care de curând îmbrăţişaseră creştinismul (neofiţii).

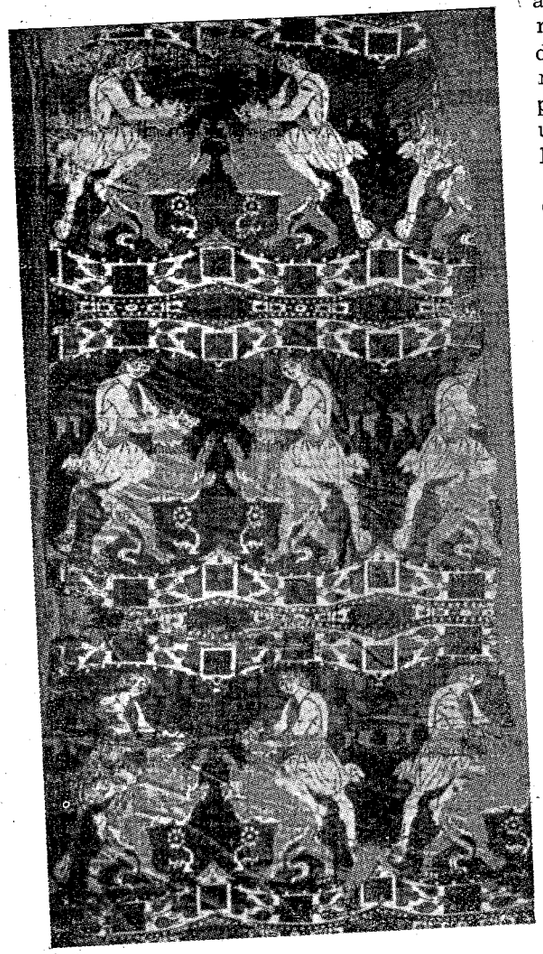


Fig. 20. — *Bucată de ştofă orientală (Alexandria, sec. VI-lea).*
(după Catalogul expoziţiei bizantine din Paris, 1931, pl. 9)

De aceea, în primele timpuri ale religiei celei nouă, imaginele sacre urmăresc două tendinţe: una simbolică, alta anecdotică. Tendinţa simbolică pornise mai ales din Egipt, de unde se răspândise în toată lumea creştină. Egiptul, să nu uităm, este ţara hieroglifelor. Oamenii simt necesitatea limbagiului simbolic, care să deştepte anume idei sau anume sentimente. Aşa, de pildă, peştele, simbol foarte frecvent în creştinismul primitiv, închipue pe Isus Christos, fiindcă numele grecesc al animalului, despărţit în litere, ne dă tocmai iniţialele afirmaţiei: Isus Christos fiul lui Dumnezeu.

Tot simbolică este şi imaginea păunului pentru reprezentarea vieţii eterne, a mielului, a pelicanului, ce întruchipează sacrificiul lui Christos pentru noi, oamenii, fiindcă se crede că această pasăre îşi spintecă pieptul, ca să dea de mâncare puilor săi înfometaţi.

In acelaşi timp însă în care se propagau aceste semne, mai mult grafice de cât artistice, în Siria şi Palestina, aproape de locul unde se născuse creştinismul, adepţii lui doresc să-şi reprezinte momentele capitale din existenţa Mântuitorului, să-şi imagineze aevea tot ce se lega de viaţa lui, sau a discipolilor lui. De aici porneşte reprezentarea anecdotică a scenelor divine. Este cel de al doilea curent în arta creştină primitivă. Constatăm prin urmare două porniri simultane: una istorică, povestitoare, în legătură cu textul Evangheliei, ieşită din Palestina şi din Siria; alta evocând imagini, dincolo de simboale şi chei

secrete, născută tot în Orient, probabil în Egipt. Ele nu se exclud una pe alta, ci se combină adesea, apar simultan în acelaşi regiune. Evident însă, după cum va fi vorba de o localitate mai aproape de una sau de alta din cele două regiuni de origine (Palestina sau Egipt), va prevala un curent, sau altul. Chiar şi însuşirile naturale ale popoarelor, unele mai înclinate spre idealism şi poezie, altele spre viaţa reală, cu întâmplările ei zilnice, vor avea partea lor de influenţă în determinarea formei reprezentărei ce va fi adoptată.

„Sirienii" duc astfel cu ei, în Europa, o seamă de idei şi concepţii, care erau streine până atunci în această parte a lumei. In acelaşi timp ei poartă în bagajele lor o mulţime de obiecte de preţ, fabricate în oraşele de unde porneau, ca, de pildă, vase de metale nobile, ştofe şi covoare de mătase, ţesute şi brodate, chiar sculpturi de mici proporţii, manuscripte, etc. Mulţe din ele au pătruns în tezaurele Mânăstirilor şi au ajuns până la noi. Aşa de exemplu (Fig. 19) **O cupă din Antiochia,** de argint, probabil din secolul al IV-lea. In ea se vede că deşi cel ce a sculptat-o s'a servit de o tehnică asemănătoare celei

Fig. 21. — *Păuni adăpându-se la izvorul vieţei, Placă de marmoră, Veneţia (?) sec. VII*
(după Catalogul expoziţiei bizantine din Paris, 1931, pl. 10)

întâlnite la obiectele elenistice, decorul e conceput altfel, adică ca un tot infinit. Nu s'ar putea spune, prin urmare, unde el începe şi unde se sfârşeşte. Pe de altă parte, nu există nici o părticică din suprafaţă, care să fie lipsită de ornament: Mărturie despre acea oroare de gol, întâlnită la popoarele primitive, deci şi la locuitorii stepei şi la barbari. Este evident că astfel de obiecte au servit ca model pentru lucruri similare, executate însă mai cu neîndemânare, în Europa apuseană.

Sau încă această **ştofă,** probabil din secolul al VI-lea, fabricată în Alexandria, azi într'o colecţie particulară italiană, unul din nenumăratele exemplare aduse în Apus de orientali. (Fig. 20). Motivul, ţesut în mătase, reprezintă pe un învingător al unui leu, poate Samson, în orice caz un personagiu formând cu animalul un grup sintetic, repetat însă antitetic, cât ţine ştofa, şi mărginit,

sus şi jos, de un chenar decorativ. Ambele preferinţe, şi cea pentru grupe sintetice, şi cea pentru aranjamente antitetice, sunt aici satisfăcute.

Ca exemplar sculptat ne vom opri la o **Placă de marmoră** (Fig. 21), expusă şi ea la Paris, cu ocazia importantei expoziţii bizantine din 1931. Motivul antitetic, adică simetric faţă de axa verticală, a fost executat de un bun sculptor, probabil în sec. VII-lea. Se găseşte azi la Kaiser Friedrich Museum, la Berlin. In simbolistica creştină păunii înseamnă vecinicia. Ei se adapă aici la isvorul vieţii. Din pricină că astfel de plăci au fost lucrate în regiuni în care s'au păstrat oarecare amintiri clasice, sculptura se prezintă mult mai bine de cât multe alte opere similare.

Fig. 22. — *Doi lei „affrontés". bassorelief de marmoră găsit pe Acropolă, sec. X sau XI.*
(după Catalogul expoziţiei bizantine din Paris, 1931, pl. 41)

Sau încă, o **Placă de marmoră**, aparţinând însă unei epoce de decadenţă, mult mai târzie (Fig. 22). Se găseşte la muzeul din Atena şi a fost datată din secolul al X-lea sau al XI-lea. Toate calităţile de execuţie, de lucru „terminat" şi bine terminat, ale sculpturei analizate mai sus, au dispărut. In fond, o piesă şi mai caracteristică pentru aspectul barbar al obiectelor aparţinând artelor bizantine sau preromane, atunci când însuşirile lor aproape se confundă. La margini apar resturi dintr'o inscripţie cufică, ceea ce vorbeşte (dar nu exclusiv) pentru o origine orientală.

Cel de al treilea agent ce contribue la ruinarea principiilor artei antice clasice, Monahismul, apare în Orient prin secolul al IV-lea. Ca instituţie, monahismul a fost fundat de Sf. Vasile din Cezarea. Ideea izolării de viaţa lumească, a traiului în comun a mai multor persoane, într'o mânăstire cât mai depărtată de restul umanităţii, pentru a-şi concentra gândul asupra vieţii viitoare şi a aprofunda învăţătura lui Christos, a prins repede şi a făcut numeroşi adepţi. Aceştia se recrutau mai ales printre populaţile orientale, mai pasionate, mai aplecate spre misticism. Dar şi în Europa (în cea orientală mai întâiu, mai pe urmă şi în cea occidentală), de la o vreme, după ce se ia cunoştinţă de existenţa şi avantagiile acestor instituţii, asistăm la un avânt puternic, la un curent mereu activ de adeziune la monahism. Izolarea creştinului de tot ce este vanitate lumească, apropierea lui, cu gândul, de divinitate, în vederea adâncirei preceptelor religiei, nu puteau să nu găsească prozeliţi printre credincioşii de pretutindeni.

Contactul între Occident şi Orient exista de mult, o ştim. Din vremuri îndepărtate, din primele timpuri ale creştinismului, se făceau pelerinaje la Ierusalim, ca să se cunoască şi să se venereze locurile unde trăise Mântuitorul, mai ales cele unde pătimise şi fusese înmormântat. Din contactul pelerinilor occidentali cu creştinii orientali şi cu practicele religioase ale acestora; din svonurile auzite cu această ocazie, ei află despre noua stare de lucruri, despre separarea voluntară a unora dintre credincioşii răsăriteni de restul lumii, pentru a se consacra cu totul mântuirei sufletului. Apusenii sunt astfel câştigaţi de noile practice şi, odată întorşi acasă, caută să le realizeze şi în ţara lor.

Am văzut, iarăşi, că răsăritenii, sub diverse pretexte, călătoresc mult. Putem afirma deci că pe de o parte prin cei întorşi dela Ierusalim, pe de altă prin călătorii veniţi din Asia, instituţia monahismului se răspândeşte şi în Apus. Dar ea nu este numai o formă a vieţei zilnice, în scopuri spirituale. Realizarea ei este legată de fel de fel de activităţi, pe care Orientul le transmite Occidentului, iar îndeplinirea acţiunei zilnice, rezultată din aceste activităţi, depinde de existenţa unor clădiri, a unui mobilier religios, a unei regiuni întinse, la dispoziţia călugărilor. Mânăstirile care se crează în Occident vor împrumuta astfel adesea planuri aduse din Orient. Prin monahism, arhitectura Orientului ajunge să influenţeze pe cea occidentală, în diverse cazuri chiar să se substitue ei. Acelaşi lucru în ce priveşte obiectele cultului, forma şi chiar natura lor. Ele vor fi executate după concepţiile artistice ale lumei din Răsărit, de multe ori chiar transportate direct de acolo. Apusul caută astfel să se conformeze, în ce priveşte mobilierul religios şi tot ceea ce e necesar cultului, sugestiilor primite din Orient. Călugării mai trimit sau aduc stofe preţioase, răspândesc relicve sau obiecte, pe care Sfinţii Martiri le atinseseră sau de care se serviseră, în timpul vieţii lor pământeşti.

Să nu ne închipuim însă că aceste influenţe s'au transmis totdeauna direct, că ele au străbătut mai întâiu acele provincii, care se învecinau cu Asia şi Africa. Asistăm uneori la factori intermediari, nebănuiţi, la mijlocitorii cei mai neaşteptaţi. Astfel Irlanda acestor vremuri, la capătul extrem al Europei apusene, este unul din focarele cele mai importante ale creştinismului, dar şi un transmiţător activ al influenţelor orientale în Occident. Aici, în această insulă, după creştinarea ei (care se face în sec. V-lea) pe un fond autohton, rămas de la arta şi de la cultura celtică, se grefează concepţiile noui venite de aiurea, mai ales din Asia, şi iată cum. Inainte de a trece la creştinism, Irlanda primise vizita monahilor sirieni, care o convertiră. Irlandezii se impregnaseră astfel de formele creştinismului aduse de aceştia. La rândul lor, Irlandezii creştinaţi, entuziasmaţi de religia nouă, pleacă să facă prozeliţi şi răspândesc mai departe formele şi ideile ieşite din contopirea culturei celtice, câtă se păstrase în insula lor, cu ceeace primiseră din Orient. De aceea, influenţa irlandeză este precumpănitoare timp de mai multe secole, în mai tot Occidentul creştin. Ea se prezintă ca un amestec fericit al tendinţelor autohtone, barbare, vechi de sute de ani, cu cele noui orientale, discordante şi contrare faţă de primele, dar care combinate cu ele au produs totuşi formele cele mai originale, de un interes prodigios, care se impun destul de uşor restului Europei Occidentale. Astfel Irlanda, influenţată de Orient, influenţează

la rândul ei Apusul, începând cu Galia. Sf. Colomban, la sfârşitul secolului al VI-lea, debarcă în această ţară, aducând cu el forme ale creştinismului, specific irlandeze; iar prestigiul acestui luptător pentru credinţă este aşa de mare, încât învăţătura lui se răspândeşte în diversele regiuni ale Galiei, de unde prin Sf. Gall, un discipol al Sfântului Colomban, prin secolul al VII-lea, trece în Elveţia.

Constatăm deci în Apus, în acelaşi timp, influenţe orientale venite din Sud, prin cei care traversând Mediterana pentru comerţ sau în alt scop (călugării) debarcă în Galia, Italia şi Spania, şi influenţe orientale, amestecate cu elemente celtice, care merg dela Nord la Sud, şi de aci se răspândesc pe tot întinsul Galiei şi al ţărilor învecinate, prin misionarii coborâţi din Irlanda.

Ornamentul, adaptat formei generale a obiectului; înlocuirea temelor naturaliste, cu cele geometrice, concepute mai ales din punct de vedere decorativ, ca nişte combinaţii armonioase de linii şi de împletituri, chiar atunci când este vorba de figura omului sau a animalului (care vor fi tratate ca simple decoraţiuni şi, ca atare, silite să se supue exigenţelor artistului şi ideilor lui), iată caracterele mai importante ale acestei arte. Să mai adăogăm bogăţia materialului, care se explică prin preferinţa pe care o aveau atât orientalii, cât şi barbarii dela Nord, pentru tot ce strălucea şi pentru acorduri de culori, când puternice şi vii, când dulci şi rare, şi vom avea o idee destul de completă despre felul în care se prezintă operile de artă executate în această epocă, mai ales când e vorba de obiecte în metal şi de manuscripte.

ARTA MEROVINGIANĂ

In secolul al VI-lea şi al VII-lea, am văzut, obiecte de caracter clasic nu se mai fabricau nici chiar în centrele cele mai înfloritoare. Tehnicele de care se serveau cei vechi sunt înlocuite, încetul cu încetul, cu cele enumărate în capitolele precedente. Asistăm astfel la naşterea artei preromanice sub aspectul ei merovingian, astfel numit după dinastia domnitoare în Francia.

Specimene de artă merovingiană s'au găsit mai ales în săpături şi în morminte, căci ce fusese deasupra pământului rareori s'a păstrat. Este însă probabil că nu toate obiectele găsite au fost efectuate în Galia. Unele au putut veni şi de aiurea, odată cu migraţiunile barbarilor, şi au fost executate la o epocă anterioară celei la care au ajuns în regiunea unde au fost descoperite. De altfel, nu trebue să uităm când avem să judecăm un asfel de obiect că, chiar în aceste epoci de relativă barbarie, noroadele circulau cu mult mai mult şi pe mai mari distanţe, de cum ne-am închipui astăzi.

Şi, pentru a reveni la obiectele la care făceam aluzie, în general se poate spune că, atunci când tehnica lor lasă de dorit, când ea prezintă stângăcii şi lacune, ori un material mai puţin preţios, putem fi siguri că ele sunt mai de grabă lucrate în regiunea unde au fost găsite, adică în Apus. Când, din contra, aspectul lor este plăcut, execuţia denotă gust, înfăţişarea lor e somptuoasă, ele vin mai totdeauna din Răsărit. Artiştii Europei apusene nu-s încă în stare să stăpânească în amănuntul ei o tehnică ce în Europa centrală şi orientală fusese practicată de sute de ani, ajunsese la desăvârşire, cum am putut constata examinând câteva bijuterii mai cunoscute, în capitolele precedente.

Printre lucrurile găsite în mormintele merovingiene şi caracterizând oarecum această perioadă de tranziţie, trei sunt categoriile mai importante: 1) obiectele de aur de tot felul, bune pentru multiple întrebuinţări, adică giuvaerurile; 2) stofele cu ornamente policrome, în ţesătura cărora se reprezintă scene sau motive ornamentale. Ele erau fabricate în Orient sau, cel mult, în regiunile din centrul şi Apusul continentului. Ele nu aparţin, propriu zis, culturei merovingiene, dar pot servi ca documente pentru preferinţele oamenilor din această epocă, în Apusul Europei; 3) manuscriptele, cu admirabila şi ciudata lor caligrafie, din care cele mai remarcabile provin de la Bizanţ, dar care sunt dese ori imitate şi în Apus.

Dintre toate aceste categorii, cea care predomină, care dă tonul în ce priveşte produsul artistic al vremii, este **orfevrăria**. Ea tinde chiar să influenţeze celelalte arte, şi aceasta nu poate să ne mire. Trebue să constatăm, încă de la început, că ne găsim într'o epocă în care, spre deosebire de ceeace

ştim cu privire la alte perioade artistice, şi în special la cea clasică, artele minore sunt cu mult mai preţuite de cât pictura, sculptura şi arhitectura. In Grecia, în vremea celei mai înalte desvoltări artistice; în Franţa şi în Europa apuseană medievală, în special în secolul al XIII-lea; în Barocul secolului al XVII-lea, mai toate formele de artă sunt în funcţie de arhitectură şi subordonate acesteia. In epoca merovingiană, artele ce domină şi se impun atenţiei oamenilor sunt tocmai cele care au în vedere găteala trupului şi ornamentarea obiectelor mici şi mari, uzuale. Ele imprimă caracterul lor până şi sculpturei şi arhitecturei. Se merge chiar aşa de departe cu această confuzie, încât arhitectul în ornamentarea clădirilor, şi sculptorul, în ce bruma sculptură se execută atunci, de multe ori caută să reproducă cu mijloace proprii artelor lor aspectul şi tehnica artelor minore.

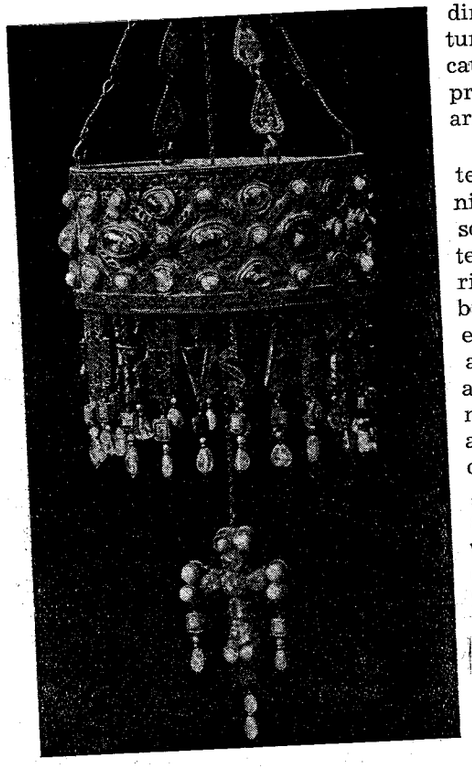


Fig. 23. — *Coroană vizigotică*
(după Propyl. VI, p. 268)

Cunoaştem din capitolele precedente că modul de execuţie mai des întâlnit în orfevrărie e aşa numitul „cloisonné". Cea mai mare parte din bijuteriile găsite au fost executate în spiritul ei. Pietrele scumpe, când erau, ori bucăţile de sticlă ce se substituiau lor, erau legate într'un fel de sârmă de aur sau de aramă, ce formează ca o alveolă în jurul lor. Câteodată, însă mai rar, ele se înfig într'o placă de aur, care prin nişte dinţi le fixează ca o ghiară, formând ceeace se numeşte un „cabochon". „Cabochon-ul" şi „cloisonné-ul", iată formele sub care se vor prezenta bijuteriile merovingiene de aur şi pietre preţioase. Şi nu e vorba de o tehnică rară, sporadică, ci de una practicată din vremuri imemoriale, pe întinsul Asiei şi, acum, al Europei. Dragostea oamenilor pentru aur şi pietre scumpe era aşa de puternică, încât cei care şi le puteau procura, posedau cantităţi care ne uimesc astăzi prin imensitatea lor şi ne par aproape de necrezut. Astfel, unul dintre cronicarii timpului ne spune că la moartea unui copil mic al unei regine din Galia, mama lui a strâns toate bijuteriile şi stofele care aparţinuseră mortului şi a încărcat cu ele patru care pline, pe care le-a ars, odată cu cadavrul. Ne putem imagina, care putea fi atunci garderoba unui rege sau a unei regine.

Aceste bijuterii, aplicându-se pe vestminte, trebuiau să se potrivească cu forma şi culoarea acestora. Apoi, nu există deosebiri esenţiale între cele pentru civili şi cele destinate cultului; ele au adesea aceeaşi formă (când e

vorba de vase), sunt efectuate după aceeaşi metodă, din acelaşi material. Vom găsi astfel racle de sfinţi, altare, scaune episcopale, vase religioase, cum ar fi potirile, lingurile pentru cult, ş. a. m. d., executate în cloisonné sau cu ornamente în formă de cabochon, în tocmai ca pentru obiectele de întrebuinţare personală.

Această artă nu este specifică Franţei. Ea se întinde peste toate ţările din Occidentul Europei, o întâlnim atât în Spania vizigotică, cât şi în Italia ostrogotică şi lombardă, în Scandinavia, Anglia, în Europa centrală şi orientală. Printre cele mai remarcabile opere obţinute în această tehnică şi în această vreme, trebuesc semnalate în primul rând faimoasele coroane vizigotice găsite în Spania, azi păstrate, unele, în muzeul Cluny din Paris [1]; altele la Madrid (Fig. 23). Ele fac parte din aşa numitul tezaur de la Guarrazar, de lângă Toledo. Mai toate sunt lucrate ca cea din figura 23, într'o tehnică combinată din „cloisonné" şi „cabochon". De pildă, literile în pandelocuri, care înconjoară inelul coroanei şi care, împreună, formează numele regelui Recesswinthus, sunt în cloisonné, pe când crucea ce atârnă în mijloc şi placa cea mare, au prinse în corpul lor coboşoane.

Coroanele erau suspendate înaintea mormântului unui preot, lângă Toledo, capitala de atunci a regatului visigotic. Aspectul lor este de o neînchipuită bogăţie. Este de la sine înţeles că opere de artă de această calitate sunt mai de grabă rare.

Stofele, cea de a doua formă a producţiei artistice, în această vreme, deşi au exercitat o mare influenţă asupra altor forme de artă, n'au luat naştere chiar în locul unde sunt semnalate. Cele mai multe vin de departe. Ele sunt lucrate în Persia, în Asia Mică sau în Bizanţ, după vechi modele şi într'o tehnică care în aceste regiuni era tradiţională. Sunt extrem de căutate de Europeni, din pricina materiei bogate şi strălucitoare (aur, argint şi mătase), a scenelor reprezentate, a armoniei culorilor, încântătoare pentru ochi. Aceste stofe sunt întrebuinţate în Biserici ca draperii, pentru a acoperi zidurile la anume ceremonii, ca prapuri sau steaguri sacre, pentru a învălui osemintele morţilor iluştri, sau ca haine de gală pentru demnitari ecleziastici şi chiar civili: abaţi, episcopi, regi, principi, înalţi funcţionari de la curte. Prin ele mai ales se propagă în Apus ornamentul de caracter zoomorfic, adică cel în

Fig. 24. *Stofă cu un decor de Quadrigă.*
(după Propyl. VI, p. 183)

1) O ştire publicată în ultimele luni de ziare ne informează că în urma unui acord, ceea ce se găsea la Museul Cluny a fost schimbat cu obiecte franceze ce se aflau în Spania aşa în cât toate coroanele vizigotice s'ar afla azi păstrate la Madrid.

care nu lipsea animalul, simplu sau înconjurat de borduri cu flori, ori figuri geometrice, tratate după principiile de care ne-am ocupat în capitolele trecute. Ornamentul zoomorfic, stilizat şi prezentat sub formă de grup antitetic—adică, arătând două animale stând faţă în faţă, sau spate la spate, — este repetat adesea pe toată întinderea ştofei. Şi, dacă insistăm atât asupra acestor stofe preţioase, este că influenţa pe care textilele au avut-o asupra artelor minore şi chiar asupra sculpturei nu se mărgineşte numai la epoca de care vorbim, ci continuă secole întregi, până spre sfârşitul Evului Mediu.

Fig 25. — *Fragment de ştofă cu motivul Partului vânător.* (după Propyl. VI, p. 224)

Am examinat într'unul din capitolele precedente o astfel de stofă. Exemplele se pot înmulţi. Aşa, de pildă, un model din cele mai frumoase se găseşte în Muzeul Cinquantenarului din Bruxelles (fig. 24). Reprezintă o quadrigă cu un personagiu stilizat, la mijloc, conducătorul cailor, având la dreapta şi la stânga două genii. Quadriga este înscrisă într'un cerc, format şi el dintr'un ornament, care se îmbină probabil cu alt cerc identic, aşa încât trebuie să ne închipuim că o astfel de temă era în genere repetată la infinit în tot lungul stofei. Fragmentul acesta, de origine alexandrină (sec. VII-lea), este un exemplu tipic de motiv antic, păstrat în manufacturile orientale şi reprodus până în vremea creştinismului.

O altă temă, care evident vine tot din aceste regiuni, este Partul care, fugind, aruncă săgeata şi izbeşte într'un grup de animale: un leu stilizat, care la rândul său se precipită asupra unui alt animal: un asin sau un cal (fig. 25).

Motivul este conceput antitetic, adică simetric pe o linie mediană, deşi fiecare grup luat în parte constitue la rândul său un motiv sintetic. E procedeul pe care l-am mai întâlnit. O legătură mai mult între grupul din stânga şi cel din dreapta o constitue „arborele vieţii" — temă veche de mai multe mii de ani, în Orient —, aşezat la mijloc între ele, şi faptul că fiecare personagiu este astfel dispus, încât săgetează animalele din jumătatea opusă. De jur împrejurul grupului principal, în câmpul oval, format din medalionul în care sunt reprezentate scenele descrise mai sus, pentru a nu lăsa nici un petec de spaţiu neornamentat (oroarea de vid a primitivului), artistul a răspândit, la întâmplare, păsări, cerbi şi alte animale, toate în poziţie antitetică faţă de arborele vieţii. Între medalioane, ornamente florale şi arabescuri. Dacă ne gândim la culorile în care a fost ţesută ştofa, la strălucirea mătăsei şi a firelor de metal, greu să putem realiza în această tehnică ceva mai bogat şi mai fermecător pentru ochi.

A treia formă de artă, în deosebi preţuită în această epocă, este **miniatura.** Ea nu e proprie perioadei merovingiene. Miniaturi s'au lucrat în toate timpurile, din vremurile imemoriale, nu numai în perioada civilizaţiilor asiatice şi egiptene, dar şi în Europa, în Sud şi în Răsărit. Printre cele mai somptuoase, la începutul erei creştine, sunt cele siriene şi bizantine. Autori acestora concepeau însă ornamentaţia unui manuscript mai de grabă sub forma unor scene mai mult sau mai puţin realiste, adică copiate după natură. Foi din astfel de „volume" sau chiar manuscripte întregi au călătorit, au ajuns în Apus, s'au păstrat în tezaurele principalelor biserici şi mânăstiri ,au servit călugărilor scribi de model. Nu este deci inutil să analizăm cel puţin o pagină luată dintr'un exemplar celebru, „Geneza din Viena". (Fig. 26). Aşa ne vom dă seama de aspectul unui manuscript important, de asemănările şi deosebirile dintre el şi un manuscript apusan merovingian. Datează de la sfârşitul sec. al V-lea sau de la începutul sec. al VI-lea şi a fost executat poate într'un atelier imperial. Scenele din Biblie, spre a fi mai lesne înţelese, sunt reduse la episoade ale vieţii zilnice. Aşa ne apare această pagină, cu ospăţul unui Faraon, pe un pergament de culoare purpurie. Artiştii ne având o noţiune precisă despre personagiul principal, l-au conceput ca pe un înalt funcţionar bizantin sau poate ca pe însuşi Impăratul, cu coroana pe cap. Ca şi acesta, el mănâncă culcat, după obiceiul roman. In faţa lui, ca în banchetele reale, cântăreţi care-l distrează. In fund, la dreapta, mai multe scene realiste, până şi un vinovat spânzurat de un copac. Totul viu, precis, sugestiv.

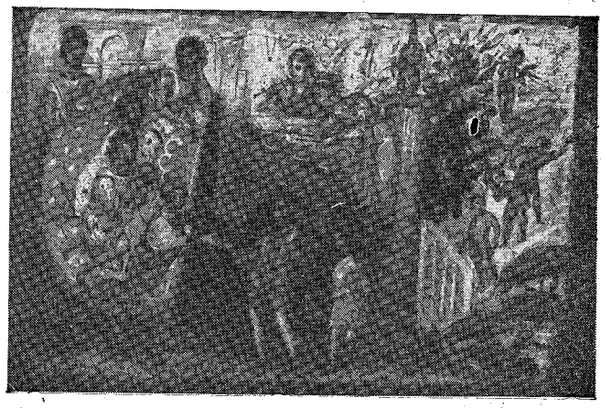


Fig. 26. — *Banchetul lui Faraon (Geneza din Viena).* (după Propyl. VI, pl. V)

Dar, pe când Sirienii şi Bizantinii concepeau astfel ilustrarea unui manuscript, Armenii, Copţii din Egipt o înţelegeau în cu totul alt spirit. Pentru ei, ce era interesant nu era evocarea plastică a unei scene, ci sau semnificaţia ei teologică, sau, mai adesea, ornamentul ca atare, felul nou şi neaşteptat cum el se supune imaginaţiei, ritmul în care liniile evoluiază, aceleaşi, şi totuşi mereu altele. Dacă era nevoe de reprezentarea unei persoane, ceeace nu se putea evita în ilustrarea cărţilor sfinte, ea trebuia să se plece exigenţelor ornamentale, să înceteze de a avea o înfăţişare individuală ce s'ar putea recunoaşte, cu alte vorbe a se conforma unui stil mult mai abstract. Această tendinţă, adusă de călugări şi misionari în Europa, este adoptată de Irlandezi, la care, combinată cu reminiscenţe celte, ajunge la suprema ei desvoltare. Pentru călugării irlandezi, o înluminare de manuscript însemnează nu o evocare de persoane sau o explicaţie de text, ci o sistemă fantastică de împletituri şi încolăciri de linii de tot felul, de curbe şi contracurbe, de întorsături şi răsuciri, în care obiectele reale, persoanele, atunci când sunt redate, şi-au pierdut cu totul ori ce urmă de individualitate şi de asemănare cu viaţa şi nu au altă funcţie de cât aceea de a servi ca punct de plecare al imaginaţiei, care brodează, se ridică până la uitarea de sine, până la absurd, în acest desfrâu de linii şi de împletituri infinite, de cele mai vii culori.

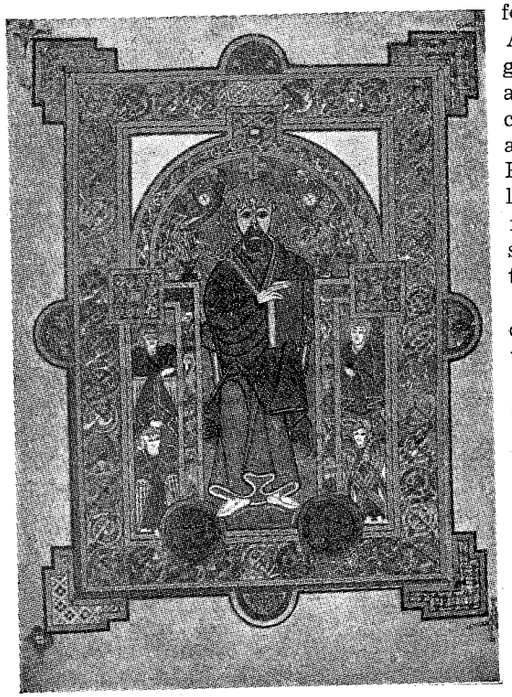


Fig. 27. — *Evangheliarul din Kells* (după Propyl. VI. pl. X).

Ca exemplu caracteristic pentru acest stil care, pornit din Irlanda, se propagă până departe, să examinăm o pagină din „Evangheliarul" de la Kells, azi la Dublin, la Trinity College. Datează de la începutul sec. VIII-lea. (Fig. 27). Este figuraţia unuia dintre Evanghelişti, într'un chenar ornamentat, de un efect decorativ prodigios, atât prin combinaţia formelor geometrice ce-l compun, prin bogăţia detaliilor variate la infinit, cât şi prin colorit.

E de observat însă că întrebuinţarea aurului e mai rară la Irlandezi ca la Bizantini, unde acest metal preţios se găsea din abundenţă. Figura umană, la mijloc, rigidă şi simetric dispusă, printr'o stilizare extremă, s'a transformat şi ea în element decorativ, deşi în chipul Evanghelistului mai descoperim câteva rare trăsături, realiste până la brutalitate. Părul, ca şi cutele vestmântului, sunt tratate însă în aşa fel, încât ori ce raport cu viaţa a dispărut. Acelaşi lucru îl putem spune şi despre trupul personagiului. Abia dacă artistul îşi permite să redea un singur gest, care să iasă din rigiditatea simetriei, cel al mâinii care ţine cartea. In schimb, părul a devenit o împletitură savantă de fire, de panglici, de coarde, care n'au alt rost decât acela de a crea un efect decorativ.

In timp ce aceste tipuri de manuscripte, din care azi, din fericire, posedăm splendide exemplare, se răspândeau din Irlanda în Anglia şi Franţa (prin S-tul Colomban), la Sud, în Spania, Vizigoţii produceau şi ei numeroase alte manuscripte, sub influenţa celor persane.

Dacă trecem acum la alte forme de artă, la **arhitectură,** de pildă, spre a ne da seama de modificările ce s'au operat în acest domeniu în epoca merovingiană, vom întâmpina mari dificultăţi, cum e natural. Deşi de pe vremea Merovingienilor s'au păstrat oarecare specimene de construcţii, ele sunt astăzi aşa de schimbate, în genere înglobate în construcţii ulterioare care le ascund şi le denaturează, în cât greu se mai pot recunoaşte. Abea dacă, cu ajutorul unor texte contimporane, aceste resturi se mai pot oarecum întregi şi ne pot da astfel o noţiune destul de vagă despre caracterele arhitecturei acelor timpuri.

Arhitecţii, la începutul epocei constantiniene, concepeau biserica ca o „basilică", adică sub forma unei săli dreptunghiulare, cu o navă centrală sprijinită pe coloane, cu două sau chiar patru nave laterale, la dreapta şi la stânga, şi uneori cu un atrium în faţă, şi el înconjurat de o colonadă. In mijlocul atriumului se află obicinuit o fântână, necesară abluţiunilor rituale. Acesta ar fi planul cel mai răspândit al unei biserici de după Constantin cel Mare, după ce credincioşii ieşiseră din catacombe. Aşa a trebuit să se prezinte planul basilicei Sf. Petru, vechea contrucţie, înainte de clădirea măreţului monument de azi. (Fig. 28). Partea din faţă este atriumul, precedat şi înconjurat de o colonadă, după care vine narthexul, prin care se pătrundea în clădire, a cărei faţadă se înalţă în mijlocul imaginei.

Totuşi, dela o vreme oamenii nu se mai mulţumesc cu planul acesta simplu. Ei încep să-l complice. Basilica primeşte o absidă, adică un fel de firidă în partea opusă uşei dela intrare. Acolo este aşezat altarul. Se contruesc chiar biserici cu două abside, una la o extremitate şi alta la cealaltă, intrarea făcându-se atunci lateral (cum ar fi în catedralele din oraşele renane, între altele). Cu această ocazie îmi permit să atrag atenţia cititorului asupra faptului că toate planurile ori fotografiile de biserici ce vom examina, sunt cu mult posterioare epocei merovingiene; ca să putem înţelege însă cum apărea atunci arhitectura, este nevoe să examinăm înfăţişarea unei construcţii reale, care deşi mai tardive, nu se deosebeşte decât prin proporţii de cele anterioare.

Alături de absidă, în fundul bisericei, încep să se clădească cu timpul două camere, de multe ori independente faţă de absida propriu zisă, adică separate de ea printr'un zid. Aceste camere, cum şi cea de a două absidă, sunt executate sub influenţa orientală. Astfel de planuri se găseau în Orient din vremuri vechi, anterioare epocei merovingiene. Prin călugări şi pelerini ele s'au transmis Europei occidentale. Dar şi planul acesta, în lungime, şi de o mare claritate, cu timpul nu mai satisface pe credincioşi. Ei cer de la arhitecţi proiecte mai complicate. Aşa, de exemplu, clădesc biserici, care la exterior îţi dau impresia unui cub — prin urmare, pe plan, un pătrat — în interior având însă forma unui octogon — patru laturi drepte şi patru la-

turi curbe, sub formă de abside, cum este planul baptisteriului din Riez (Franţa) (Fig. 29). Acest plan nu este specific Galiei; îl găsim în tot restul Europei occidentale, şi el originar tot din Orient.

Constructorii merovingieni au pierdut cu totul bunele şi vechile tradiţii de zidire ale Romanilor. Ei nu mai ştiu să taie pietrele, nici să le împreune unele cu altele, aşa încât zidul să fie în acelaşi timp durabil şi să ofere aspectul solid şi impozant al clădirilor lăsate de cei vechi, pretutindeni unde şi-au întins dominaţia. Pietrele de care se servesc constructorii Evului Mediu, materialele lor, sunt mici şi prost tăiate. Apoi — şi aci se vede influenţa pe care lucrarea metalelor a avut-o asupra monumentelor arhitecturale — aceşti constructori nu rare ori tratează piatra, aşa cum giuvaergii tratau metalul şi pietrele preţioase. Astfel, fiecare bucată de calcar, de mici dimen-

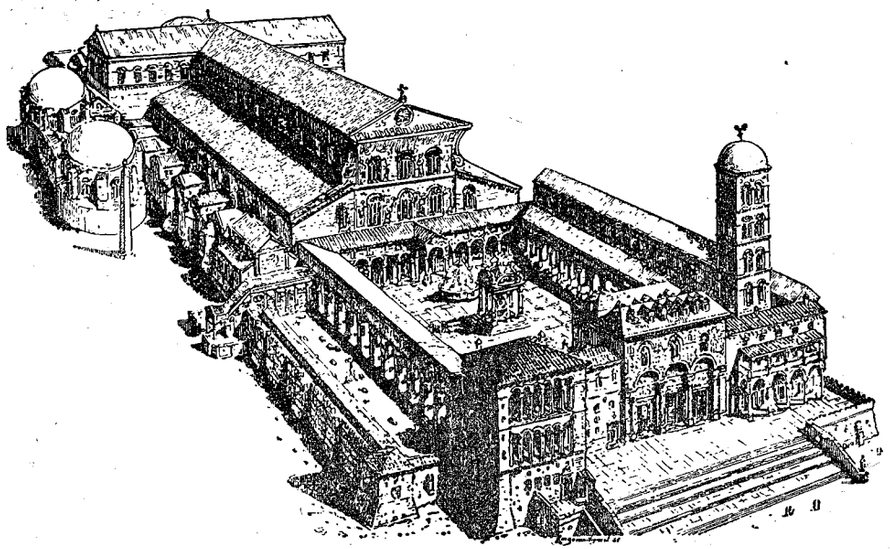


Fig. 28. — *Vechiul S-tul Petru (Roma)* (după Propyl. VI. p. 17)

siuni, după cum am spus, este înconjurată de un strat de ciment, după cum nestematele erau înconjurate de făşii de aur, în tehnica bijuteriei în „cloisonné". Se intenţionează chiar să se creeze, prin aşezarea pietrelor, anume ornamente, destinate unui loc precis, sau mergând ca nişte frize, dealungul zidului. In acest caz cioplitorii sunt nevoiţi să le tae în forme care, puse una lângă alta, să producă un efect decorativ şi să formeze figuri. Câte odată se merge aşa de departe în această direcţie încât, tot pentru decoraţie, se pun între pietre, în anume părţi ale construcţiei, bucăţi de ţiglă subţire, roşie: O probă mai mult despre tendinţa de a considera faţada unei clădiri ca o faţă, în proporţii uriaşe, de raclă pentru moaştele unui sfânt. In sfârşit, tot ascultând de acest impuls spre decorativ, ei fac să alterneze uneori, pe ziduri, piatra cioplită cu bucăţi de sticlă colorată, sau încă aşează, de jur împrejurul pietrei, cărămizi simple sau „estampate", adică pe care sunt imprimate figuri. In acest caz pietrele şi cărămizile împreună formează şiruri sau ornamente geometrice. Ce mărturie mai evidentă de dorinţa oamenilor

din această vreme de a trata faţada unui monument ca pe un obiect de bijuterie?

Un alt element de care se cuvine să ţinem seama când vorbim de arhitectură, până la finele sec. al VIII-lea, este că pe măsură ce constructorul pierde buna şi antica tradiţie de a mânui piatra, în aceeaşi măsură apar din ce în ce mai numeroase construcţiile de lemn. Fie că ele vin din ţările nordice cum susţin unii, ori că nu sunt în realitate decât o revenire la construcţiile autohtone, mai ales civile, răspândite pe tot întinsul Europei, planul lor, tehnica construirei lor, vor avea o influenţă considerabilă asupra celorlalte clădiri în piatră sau în cărămidă, contemporane sau posterioare. Anume practice, proprii construcţiei lemnului, anume forme chiar, anume moduri de a lega şi de a împreuna prin încheere diversele părţi ale zidăriei în piatră, îşi au originea în construcţiile în lemn. In orice caz, chiar atunci când este vorba de adevărate clădiri în piatră, acoperişul, în această vreme, este de lemn.

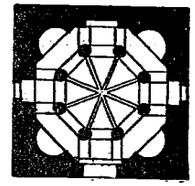


Fig. 29. — *Planul baptisteriului din Riez* (după Enlart p. 209)

Se întâmplă însă adesea că cei care acopereau bisericiile nu erau destul de îndemânateci ca să facă legătura diverselor părţi între ele, mai ales la locul în care nava longitudinală se încrucişează cu transeptul, adică, în fond, cu o altă navă, perpendiculară pe cea d'intâiu. Prin intersecţia lor se creau o serie de muchii, la niveluri diferite, foarte greu de încheiat, aşa ca să nu pătrundă de loc apa la interior, mai ales în climatele unde era foarte multă ploaie. Pentru a remedia acestui inconvenient grav, se ia obiceiul de a se înălţa un turn de lemn, la locul de intersecţie al transeptului cu nava. Soluţie ce dă în acelaşi timp eleganţă bisericii şi simplifică greutăţile rezultând din întretăierea celor două coperişuri.

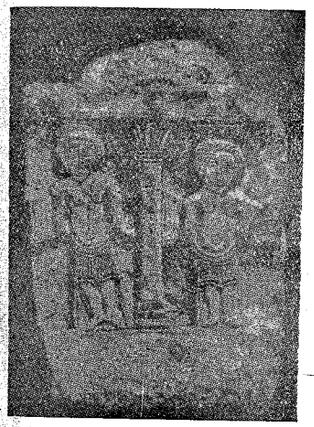


Fig. 30.—*Relief din Mellebaude* (după Aubert, I. 238)

In ce priveşte **sculptura** din epoca merovingiană, ne putem uşor închipui că şi ea se va resimţi de vitregia vremurilor, de ignoranţa, de lipsa de experienţă şi de tradiţie a artiştilor.

Ei pierduseră noţiunea spaţiului. Arta, care se semnalase în epoca clasică printr'o aşa de evidentă punere de stăpânire pe cea de a treia dimensiune, adică pe exprimarea reliefului, pierde din ce în ce o însuşire, cucerită cu atâta trudă. Tot ce e săpat se prezintă din ce în ce mai mult sub aspectul unor forme, posedând numai două dimensiuni. Adâncimea este redată, când este, numai printr'un slab relief. Uneori se merge aşa de departe în această direcţie, încât relieful este sugerat printr'un simplu contur, mai accentuat, sau printr'o linie mai adâncită, colorată apoi în roşu, care subliniază forma. (Fig. 30, sec. VII sau VIII).

Exemple caracteristice pentru cele mai sus afirmate găsim într'o placă de marmoră din catedrala din Cividale şi într'un sarcofagiu din biserica Sf. Petru din Moissac, ambele din sec. VII-lea sau VIII-lea. (Fig. 31). Bogăţia

fanteziei artistului, în ce privește ornamentarea, ingeniozitatea de a adapta pietrei de decorat teme luate dela stofe, ordinea care prezidă la împărțirea suprafeței, la compunerea motivelor sculptate, cu tot aspectul barbar al ansamblului, sunt de admirat.

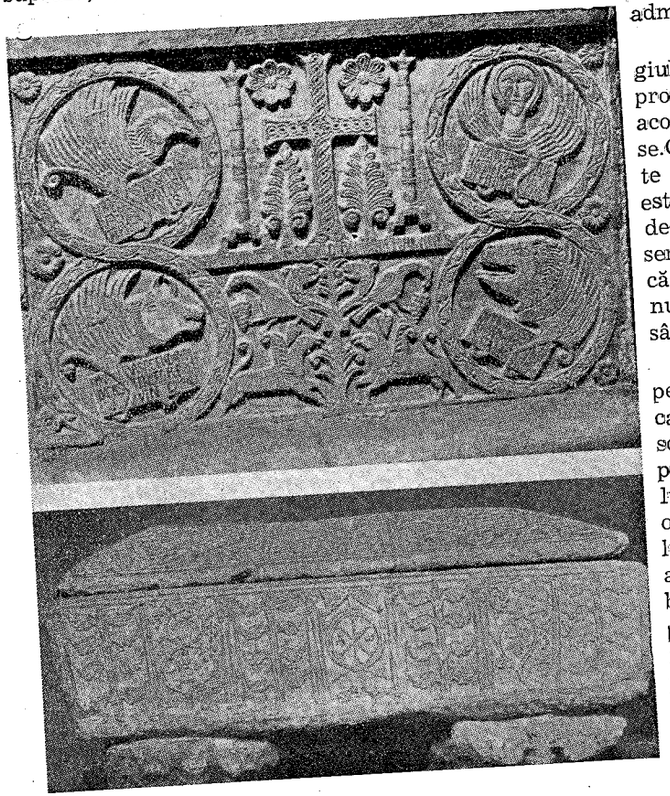


Fig. 31. — *Placă din Cividale și Sarcofagiu dela S-t Pierre din Moissac.* (după Propyl. VI, p. 267)

Capacul sarcofagiului, solid și de mari proporții, are forma acoperișului unei case. Cea mai mare parte a întregei lucrări este decorată cu viță de vie, plantă cu o semnificație simbolică în creștinism, vinul fiind considerat ca sângele Mântuitorului.

De multe ori, pentru ca impresia pe care ne-o produce sculptura să fie mai puternică și materialul din care este făcut obiectul să pară mai luxos, de vreme ce, atât artiștii cât și publicul au o preferință pentru culoarea vie, fondul pe care se desprinde ornamentul este acoperit cu o pastă colorată, cu un mastic care, uscându-se, va lua aspectul unui smalț, așa încât sculptura va apare albă pe acest fond intens colorat.

In ce privește **pictura** propriu zisă — despre manuscripte a fost vorba ceva mai sus — dacă sculptura și arhitectura au ajuns în așa de puține exemplare până la noi, e natural ca ea să fi dispărut aproape cu totul. Știm însă din diverși autori ecleziastici că decorul interior al lăcașurilor sfinte era de o splendoare excepțională, prin bogăția și vivacitatea coloritului, dacă nu prin calitatea desenului și armonia compoziției. Marmore de diverse soiuri îmbrăcau suprafața zidurilor, alături de fresci cu scene din viața Mântuitorului, de lungi inscripții cu litere de aur ce făceau ocolul sanctuarului, de mozaicuri ce ornau mai ales suprafețele concave, de plafoane poleite cu aur, de stofe de preț, venite din Persia, din Asia Mică, din Egipt sau de la Bizanț, stofe ce acopereau partea de jos a navelor, așa cum se văd în bisericile noastre vechi, la noi însă zugrăvite pe ziduri, nu efectiv drapate.

ARTA CAROLINGIANĂ

Caractere generale

Caracterele artei merovingiene persistă până către sfârșitul secolului VIII. Ea este urmată de o altă perioadă, cunoscută sub numele de „carolingiană", în cinstea figurei istorice ce domină acele timpuri, Impăratul Carol Magnul. Pentru motive pe care le vom vedea în cursul expunerei noastre, arta carolingiană reprezintă o fază importantă și bogată în consecințe a artei medievale occidentale. Ne vom opri deci ceva mai mult asupra ei.

Este adevărat că în timpul perioadei carolingiene, anume caractere care apăruseră în arta merovingiană dăinuiesc încă și ajung la deplina lor desvoltare. S'a putut astfel zice cu dreptate despre această perioadă că ea reprezintă înflorirea supremă a artei barbare. Pe de altă parte însă, arta carolingiană sau, cel puțin, unele produse ale ei, apar tocmai ca o reacțiune contra acelor însușiri care dominau arta merovingiană și-i dedeau nota caracteristică. Astfel, în această epocă asistăm, de pildă, la o veleitate de întoarcere la arta antică, tendință care va avea o influență incontestabilă asupra desvoltărei viitoare a întregului stil. In chipul acesta arta carolingiană pare să se definească față de cea merovingiană prin trăsături aproape contradictorii. Ea se va prezinta astfel ca ceva complex, mai greu de determinat și de lămurit, felurită în aspectele și manifestările ei.

Sfârșitul epocei merovingiene înseamnă, din punct de vedere politic, o epocă turbure și nesigură, caracterizată prin mari frământări și transfomări. Asistăm atunci la crize interioare, la războaie civile provocate de faptul că regalitatea este neputincioasă să mai stăpânească efectiv întreaga întindere a Galiei și că unii demnitari sunt mai puternici chiar decât Regii, în numele cărora guvernează.

La toate aceste nenorociri se mai adaugă invaziunile streine, mai ales cele ale Arabilor. Aceștia vin din Sud și pun stăpânire cu încetul pe întregul teritoriu dintre Pirinei și Loira. Profitând de starea de desorganizare a puterei centrale, cucerirea se face relativ ușor. Anume regiuni din Galia se desfac apoi de statul central și capătă o viață independentă. Așa este cazul cu Aquitania, din sudul Galiei.

In mijlocul acestei epoci de decădere apare însă o familie energică de funcționari superiori, de majordomi. Ei ajung să comande din nou întregei țări, să o administreze cu pricepere, să devină conducători efectivi ai monarhiei, mai întâi în numele Regilor, până ce, în cele din urmă, se substituie ei înșiși puterei regale. Sunt Carolingienii. Primii dintre ei, Charles Martel și Pépin le Bref se remarcă prin energia îndărătnică cu care se opun crizei ce stăpânește țara, în care ei au răspunderea puterei oficiale. Au norocul să înfrângă, chiar dela început, pe dușmanul cel mai primejdios, pe Arab, care

domina Sudul Franciei, şi să-l gonească peste munţi. In acea parte, asistăm curând la revenirea la matcă a provinciilor, care se desfăcuseră de corpul statului, — între altele a celei mai importante dintre ele, a Aquitaniei.

Sfârşitul sec. VIII constitue deci o epocă de relativă înflorire, dacă o comparăm mai ales cu cea care a precedat-o. Această reuşită dă încredere în puterile lor celor care reprezentau autoritatea centrală. Din nou oamenii îşi aduc aminte de Roma. Amintirea vechei Impărăţii este un element ce joacă un rol esenţial în viaţa noului stat şi în intenţiile şi planurile celui care-i cimentează temeliile, încoronându-se ca Impărat. Carol Magnul, căci el este noul monarh al Occidentului, va fi condus de idea că el este sortit să restaureze vechea Impărăţie latină, în limitele ei anterioare, peste care se cuvine să se ridice două puteri: cea a Impăratului, reprezentatul lui Christos pe pământ, în ce priveşte puterea lumească; cea a Papei din Roma, reprezentantul lui Christos, în ce priveşte puterea spirituală. Convins că Impăratul are un rol mistic de împlinit, Carol Magnul, cel mai ilustru dintre monarhii aparţinând acestei dinastii şi unul din marii stăpânitori ai lumei, întinde până departe fruntariile statului şi, învingând pe barbari, grija lui de căpetenie e să-i creştineze, să-i facă să intre în sânul bisericei şi al Impărăţiei de Occident.

Cealaltă Impărăţie creştină, cea din Constantinopol, fiind încă puternică în această epocă, Carol Magnul nu are decât o preocupare: să creeze în Occident un echivalent al acestei stăpâniri răsăritene, un stat care să ducă mai departe cultura latină în toate manifestările ei civilizatoare, bine administrat şi perfect organizat, în stare de a suprima statele barbare ce mai rămăseseră. Ca urmare a crizelor de care am vorbit la începutul acestui capitol, cultura Apusului — ce bruma cultură se transmisese epocei merovingiene —, se găsea într'o decadenţă completă, pe toate tărâmurile. Marea, care fusese până atunci un element de apropiere între Occident şi Orient, drum deschis sigur şi comod pentru negustorii veniţi din Bizanţ, din Asia şi Nordul Africei, şi pentru toţi cei care aduceau cu ei produse de tot felul, dar şi aspecte şi forme ale civilizaţiei orientale, este închisă de acum. Pe ea puseseră stăpânire Arabii, care nu mai permit creştinilor să o străbată. Oricine se încumeta să o facă, riscă să fie dus ca rob, iar bunurile sale prădate.

In Francia şi ţările vecine, centrele urbane care mai supravieţuiseră până atunci, dispar puţin câte puţin. Lumea se sălbăticise. Asistăm la o transformare completă a ţării, la un fel de ruralizare a ei, în sensul că nu mai găsim decât foarte slabe centre urbane, toată viaţa fiind concentrată în sărace aglomeraţii de la ţară. Oamenii însă se strâng adesea în jurul unor persoane mai curajoase şi cu oarecare iniţiativă, care pot oferi unele garanţii în caz de primejdie. Se poate vorbi deci nu numai de o transformare a civilizaţiei din urbană în rurală, dar şi de un fel de regrupare a forţelor sociale de tot felul, pe regiuni, de un fel de divizare a Galiei şi a altor ţări apusene în provincii din ce în ce mai numeroase, care ajung la forme de viaţă destul de diferenţiată, dela unele la altele. Acest fenomen are o mare importanţă căci, cu toată dorinţa de unificare a Statului, care este unul din scopurile principale ale politicei lui Carol Magnul, spre a imprima întregului Imperiu aşa zicând un singur spirit, o singură formă de cultură, dedesubtul unităţii aparente lucrează forţe obscure din cele mai subversive. Ele au drept efect o îmbucătăţire a lui, o diviziune a Imperiului, pe regiuni. Pricina acestui

fenomen stă tocmai în această tendinţă „regionalistă" centrifugală, care exista latentă, şi care se dovedeşte mai puternică decât orice acţiune centralizatoare.

In epoca furtunoasă care a precedat începutul domniei Carolingienilor, puţină civilizaţie urbană se mai întâlneşte numai în câteva centre episcopale. Instalate în locuri fortificate în mod natural, din jurul reşedinţei episcopului, ele duc o viaţă mai activă decât restul ţării. Numărul acestor locuri întărite şi raza lor de protecţie se restrânsese însă din ce în ce mai mult, în epoca din nainte de venirea la putere a Carolingienilor. Primejdiile şi mizeria, care năpădiseră asupra ţării, sunt atât de numeroase şi de mari, în cât orice formă de cultură dispăruse, se topea văzând cu ochii.

Totuşi, în această decadenţă generală, în această anarhie care domină întregul Occident ,mai rămân în picioare trei centre importante de credinţă şi de civilizaţie: **Mânăstirile Irlandeze şi Anglo-Saxone, mânăstirile Vizigotice** din Spania şi **mânăstirile Lombarde** din Italia. Aceste trei focare de energie spirituală, fortificate de obiceiu, mai ferite prin situaţia lor geografică, au reuşit nu numai să se menţină pe ele, dar şi să păstreze în sânul lor cultura pe care o produsese sau o moştenise epoca merovingiană şi s'o transmită mai departe generaţiilor care vor veni. Este semnificativ faptul că Impăratul Carol cel Mare şi-a ales consilierii săi din oameni crescuţi şi pregătiţi, tocmai în aceste centre: Alcuin din centrul Anglo-Saxon, Teodulf din centrul Vizigotic spaniol, Petre Diaconul format în mânăstirile Lombarde. Aci, în aceste insule de viaţă culturală, se continuă copierea manuscriptelor, executarea operelor de artă în serviciul cultului, studierea autorilor religioşi, adică ai părinţilor Bisericei şi, în acelaş timp, cea a autorilor clasici care supravieţuiseră antichităţii şi care nu vin în contradicţie cu dogma.

Imediat ce Carol cel Mare pune mâna pe frânele guvernului, el aspiră să devină un alt Constantin cel Mare. Este preocupat, în primul rând, să reînvieze trecutul, să înnoade firul rupt al culturei clasice, şi, peste epoca merovingiană, peste epoca barbară, care precedase domnia lui, să reia tradiţia imperială. Ţinta lui este să pună temelia unui nou Imperiu universal, a cărui viaţă spirituală să fie o continuare a celei clasice. Idealul lui nu este să devină un monarh păgân, germanic, ci să urmeze în totul pe Impăratul din Roma, adică să reprezinte civilizaţia greco-latină, în ce avea ea mai bun şi mai nobil, dar în acelaşi timp să se pue în slujba creştinismului, să crească forţa lui moralizatoare. Mişcarea artistică care va lua astfel naştere va apare, de departe, ca o întoarcere la cultura clasică. Această reînviere a trecutului este opera voluntară a unui om, a Impăratului, care la anul 800 fusese încoronat de Papă, la Roma, a lui şi a consilierilor lui imediaţi.

Pentru a ajunge la acest scop, el trimite pretutindeni oameni de încredere, „missi dominici", care în virtutea ordinelor primite sunt însărcinaţi să repare monumentele vechi, să le pună din nou în serviciul cultului, să le înfrumuseţeze, să zidească chiar altele noui, pe cât posibil tot aşa de impunătoare ca cele cu care se mândrise civilizaţia latină [1]).

---

1) In această privinţă este semnificativ faptul că unul dintre consilierii lui Carol Magnul, într'o scrisoare către fiul său, îi recomandă să citească pe Vitruviu. Şi, pentru ca să-l facă să înţeleagă mai bine textul autorului clasic, însoţeşte scrisoarea trimisă de un mic templu de fildeş, în care părţile arhitecturale de care vorbea Vitriviu sunt redate în miniatură (cf. Bréhier: L'art en France des invasions barbares à l'époue romane, p. 118).

Impăratul şi sfetnicii lui încep să se îngrijească încă de purificarea limbei latine din vremea lor, care, din pricina contactului cu barbarii, nu mai corespundea cerinţelor exigente ale unui latinist mai serios. Toată această activitate tinde la înlăturarea elementelor de decadenţă care apăreau din ce în ce mai frecvente în manifestările politice şi culturale ale timpului. Împăratul şi consilierii lui merg aşa de departe, în această direcţie, încât crează o Academie Palatină, în timpul desbaterilor căreia, fiecare din ei poartă numele unui important personagiu al antichităţii biblico-clasică. Împăratul este David, un alt membru al Academiei este Omer, un al treilea Virgiliu, ori Ovidiu, etc. Academia Palatină îşi propune să dea legi cu privire la corectitudinea limbei scrise, a gramaticei şi a artei în genere.

Aceasta fiind starea de spirit în preocupările timpului, ea nu putea să nu aibă repercuţii asupra manifestărilor plastice. După cum, atunci când e vorba de limbă şi de literatură, isvorul de inspiraţie este antichitatea clasică, tot aşa se recurge la tezaurul lumei antice, când este vorba de artă. Din ce în ce mai mult cei ce o practică fac apel la motivele cunoscute ale celor vechi, pe care le introduc în compoziţiile lor, mai ales în cele decorative. Este bine înţeles că, după cum, atunci când se împrumută ceva de la un literat clasic, de la un poet sau de la un prozator, contimporanii lui Carol Magnul, pătrunşi de idealul religios al timpului, caută să elimine tot ce ar fi putut să fie în contradicţie cu credinţa adevărată, „să-i scoată dinţii şi unghiile", după cum se exprimă un părinte al bisericii, tot aşa în alegerea temelor clasice, atunci când vor fi transpuse în artă, ei caută să le acorde cu ideile lor religioase.

Mulţumită deci acestei intervenţii a Împăratului, asistăm la o apropiere de arta clasică. Acest curent se poate observa în toată Europa Occidentală. Dacă el ar fi fost atât de adânc şi de natural, încât să nu i se poată face opoziţie, este probabil că am fi avut chiar de atunci un fel de Renaştere, identică, în elementele ei esenţiale şi poate în efectele ei ulterioare, cu Renaşterea italiană. Dar timpurile nu erau mature şi totul a avortat. Adevărata Renaştere nu se va produce decât cu câteva secole mai târziu.

Sub unitatea aparentă a civilizaţiei carolingiene, lucrau totuşi forţele centrifugale la care am făcut aluzie în cele de mai sus. Ele provin din faptul că, în viaţa provincială, viguroase elemente de cultură tradiţională, vechi de mai multe secole, barbare de multe ori, îşi aveau rostul şi ritmul lor, asupra cărora capitala şi curtea Imperială n'au nici o influenţă. Legăturile cu puterea centrală erau apoi de multe ori foarte slabe. De aceea în multe locuri se ridică la suprafaţă o altă artă, de cât cea dorită la centru, artă ale cărei elemente sunt în contradicţie şi de multe ori negaţia celei oficiale. Vom constata deci, adesea, când examinăm manifestările culturale ale unei provincii sau ale alteia, caractere deosebite, unele chiar diametral opuse celor la care ne-am aştepta, dacă am avea în vedere numai ceea ce se petrece în jurul Împăratului. Ele sunt rezultatul unui compromis, adică al unui amestec, în proporţii variabile, între arta pornită din cercurile palatului şi arta care dăinuia, cu formele ei primitive şi fruste, în diversele regiuni. De aceea puteam spune, la începutul acestui capitol, că este delicat să ne pronunţăm în mod categoric asupra caracterelor artei carolingiene, şi că definirea lor este o operaţie ce trebuie făcută cu multă prudenţă. Arta carolingiană se cuvine a fi considerată ca un tot mai vast şi mai felurit în caracterele lui esenţiale, decât dacă n'am lua în consideraţie decât numai idealul şi concepţia care se urmăreau la curtea Imperială, obicinuit stabilită la Aachen (Aix-la-Chapelle), sau în câteva centre importante, legate direct cu această curte. Pe lângă elementele clasice oficiale (urmare a preferinţelor Împăratului), mai întâlnim în această artă carolingiană elemente mozarabe, venite din Sud, adică din Spania; elemente bizantine ravenate; elemente irlandeze; elemente bizantine directe. Elementele mozarabe provin de la civilizaţia desvoltată la creştinii spanioli, sub influenţa musulmană a Maurilor. Elementele din Ravena sunt în majoritatea lor de origine bizanină. Ele însă trebuesc considerate ca destul de deosebite de cele bizantine constantinopolitane, întrucât, desvoltate pe pământ italienesc, ele au evoluat după alte norme decât cele din capitala Imperiului Răsăritean.

In tratarea acestui capitol, de altmiteri ca şi în expunerile anterioare, am fost foarte mult ajutat de studiul [1]) pe care **L. Bréhier** l-a consacrat artei acestei epoci. Tot pe afirmaţiile acestui autor vom baza concluziile ce vom trage din cele expuse mai sus, şi care evidenţiază rolul artei carolingiene în formarea caracterelor artei Evului-Mediu, înainte de anul 1000.

1) Arta carolingiană împiedică alunecarea Apusului spre ornamentul pur, aşa cum se întâmplă cu arta arabă. Ea menţine astfel posibilitatea intervenirei unor trăsături realiste, care vor facilita evoluţia spre stilul romanic. Fără această atitudine spirituală a artistului carolingian, arta Apusului ar fi luat şi ea drumul urmat de arta arabă, în care ornamentul pur (arabescul) domină în chip exclusiv. „Decorativul" ar fi oprit întoarcerea la realitatea obiectivă şi la reprezentarea lumei vizibile, caractere prin care Evul Mediu evoluiază spre Evul Modern.

2) Epoca carolingiană a reînviat tradiţia construcţiei clasice, a reintrodus vechile tehnice ce convin stilului monumental. Împăratul Carol Magnul, preocupat cum era de a-şi lăsa numele nemuritor şi de a se face demn de predecesorii cu care îi place să se compare, a vrut să ridice clădiri tot aşa de măreţe ca ale acestora. Zidiri impunătoare erau însă greu de executat de nişte meşteri, care nu mai posedau complet vechiul meşteşug, aşa cum fusese el practicat de cine trăise pe vremea Impărăţiei Romane. Arta carolingiană face totuşi sforţări vizibile pentru a se apropia de practicele constructorilor antichităţii şi pentru a lăsa monumente superioare ca aspect şi soliditate celor din epoca precedentă.

3) Arta carolingiană, cum vom vedea în cele următoare, a revenit la adevărata sculptură, cea tridimensională. Ea a făcut ca ornamentica şi sculptura propriu zisă, care în timpul merovingian aveau din ce în ce mai mult tendinţa să apară numai cu două dimensiuni, să ajungă a pune din nou stăpânire pe spaţiu, să prezinte deci relief şi volum. In sfârşit, ea se întoarce la reprezentarea figurei umane, pe care epoca anterioară o eliminase cu totul din iconografia timpului, sau o transformase în aşa fel, încât îi dăduse aspectul unui simplu ornament plat.

Arhitectura

Să analizăm acum manifestările artistice mai importante, spre a determina evoluţia tehnicelor în timpul Carolingienilor. Se impune să începem cu Arhitectura. A fost de multe ori vorba, şi am accentuat în deosebi aceasta, că

1) *Louis Bréhier:* L'art en France, des invasions à l'époque romane.

arhitectura, în toată această perioadă, se bucură de solicitudinea deosebită a Impăratului, este cu adevărat arta majoră, adică o expresie colectivă, spre care se îndreaptă eforturile repetate şi tenace ale tuturor. Ea înglobează în domeniul ei pe toate celelalte manifestări plastice, făcând din ele elemente auxiliare. De aceia oricare altă formă artistică greu s'ar putea înţelege independent de arhitectură.

In momentul în care se poate vorbi de o artă carolingiană, cele câteva rezultate fericite pe care constructorii ajunseseră să le obţină în epocile mai înfloritoare ale Merovingienilor, nu se mai repetă, din pricina decadenţei care caracterizează sfârşitul acelei vremi. Oamenii ştiu din ce în ce mai puţin să zidească conform bunei tradiţii, adică să taie piatra de construcţie, să o împreune, să o fixeze în zid. Ne amintim că în epoca merovingiană, ca o urmare a imitării tehnicei bijuteriilor, asistăm la fel de fel de combinaţii din piatră de diverse culori, sau din piatră şi cărămidă, dispuse astfel, încât să dea impresia ornamentelor din bijuteriile în „cloisonné". Tendinţele acestea se continuă şi în epoca Carolingiană, la începutul ei. Clădirile însă, care se execută conform acestor principii, cele mai multe departe de capitală, par destul de neglijent lucrate. Mai ales bisericile mai mici sunt de o calitate vizibil inferioară, dacă le comparăm cu ceea ce a precedat, deşi nu trebuie uitat un lucru: monumentele aparţinând cu adevărat, atât epocei trecute, cât şi celei carolingiene, sunt foarte puţin numeroase astăzi. Aceasta ne obligă la multă prudenţă, cu privire la orice afirmaţie despre arhitectură. Cea mai mare parte din construcţiile acestor secole au fost distruse de foc, de invazii, au căzut în ruină din pricina vremii şi intemperiilor, sau au fost cu totul transformate mai apoi, fiind refăcute în parte sau în totalitate. Ceea ce a rămas astăzi din ele este foarte adesea îmbrăcat în ziduri ulterioare. Ca să ajungem până la construcţia primitivă trebuie să cercetăm, sub zidurile de acum, ceea ce a mai rămas din construcţiile primitive. Iar din aceste construcţii primitive, rareori se mai vede o parte mai însemnată, completă în toate elementele ei, adică de natură să ne facă să ne dăm seama, cel puţin în Franţa, de înfăţişarea exactă a unui monument merovingian sau de la începutul epocei carolingiene.

Studiind deci aceste resturi arhitecturale, ajungem la concluzia că pietrele de construcţie, „l'appareil" cum se numeşte în limba franceză, sunt rău tăiate şi de mici dimensiuni. Blocurile admirabil cioplite, care se lipeau aşa de bine între ele în contrucţiile romane, nimeni nu mai ştie să le fasoneze. Iar când, totuşi, apar în clădirile din această vreme, putem fi siguri că au fost scoase din vechile ruine şi aşezate acolo, unde zidul cel nou trebuia să fie mai solid, constituesc adică ceea ce Francezul numeşte un „remploi", o reutilizare a unei pietre mai vechi. Deasemenea sistemul de a recurge la coloane antice, la lespezi de piatră, la plăci de marmoră, luate din construcţii anterioare, este curent în această vreme. Iar când în Franţa nu vor mai fi coloane care să poată fi transportate şi din nou întrebuinţate, ctitorii, Regi sau Episcopi, se vor adresa acelor provincii unde mai existau, din întâmplare, asemenea coloane. Carol Magnul, când construeşte Biserica Palatină din Aachen, aduce, de pildă, — şi ne închipuim cu ce cheltueli şi dificultăţi, — coloane din Italia. Alteori, când în regiunea în care se face o nouă zidire nu se mai află coloane mai mari, ci numai din cele de mici dimensiuni, acestea din urmă sunt aşezate cu dosul la un zid sau la un stâlp.

mai grosolan, mai neîndemânatec lucrat. Astfel, de multe ori rezultă o mare nepotrivire între peretele unei construcţii ordinar executată, de un zidar care nu mai posedă nici una din însuşirile unui serios constructor, şi coloanele de mici dimensiuni, admirabil tăiate, care provin dintr'un monument antic, şi care servesc numai ca ornament. Meşterii carolingieni ne mai ştiindu-le tăia sunt obligaţi, atunci când nu le găsesc de-a gata, să le înlocuiască cu stâlpi. Unul din caracterele artei carolingiene va fi deci înlocuirea în multe construcţii a coloanei prin stâlpi prismatici.

Am atras atenţia, când am tratat despre epoca merovingiană, asupra importanţei ce se cuvine a acorda arhitecturei lemnului. In epoca carolingiană se continuă tendinţa pe care o semnalasem atunci: Cioplitorii caută să imiteze în piatră lemnul săpat şi felul în care sunt împreunate bârnele. Cum nu sunt în stare să zidească bolţi, pentru ca să acopere suprafeţe ceva mai întinse, ei recurg tot la un acoperiş de lemn, în asemenea cazuri. Singurele bolţi de piatră pe care le întâlnim sunt cele „en berceau", adică în formă de leagăn — şi acelea de mici dimensiuni. Ele sunt în genere construite numai deasupra navelor laterale ale unei biserici, sau în cripte, nava centrală fiind acoperită cu bârne şi cu scânduri.

— Sculptura este din ce în ce mai rară către finele epocei merovingiene şi începutul celei carolingiene. Este necesar totuşi să nu pierdem din vedere că aceste constatări se raportă la perioada de trecere dela o epocă la cealaltă, şi nu la arta carolingiană propriu zisă, căci spre sfârşitul acesteia, vom întâlni construcţii mult mai solide şi mai îngrijite, în care lipsurile semnalate mai sus vor fi simţitor ameliorate. Sculptura — ca să revin la punctul nostru de plecare — dispare din interiorul bisericii şi rămâne numai la faţadă — (foarte puţină şi acolo) — însă frumos dispusă, adică în aşa fel, ca să ne ofere un tot decorativ şi pitoresc. Este o constatare mai mult, care confirmă cele ce spuneam la începutul acestui capitol şi anume că, oamenii Evului Mediu poseda un ochiu sigur pentru a judeca ce e pitoresc şi decorativ. Acest dar se manifestă, la împodobirea faţadelor, şi prin felul cum sunt alese şi rânduite anumite elemente sculpturale.

In interiorul bisericei, iarăşi puţină sculptură: capitelurile coloanelor, şi nimic mai mult. Dar şi atunci, dacă cioplitorii vor să imiteze stilul corintian cu frunze de acant, cu roze, etc., aceste teme în loc să fie realizate în relief, sunt abia indicate prin linii ceva mai adâncite. De aceia capitelurile se vor prezenta adesea ca nişte cuburi sau trunchiuri de piramidă, destul de informe, cu ceva ornamente liniare. Reliefuł care dă volum şi amploare a dispărut aproape cu totul, iar impresia ce o astfel de sculptură ne lasă este săracă şi greoaie. Pictura, din contră, umple tot spaţiul cu culorile ei vii, în conformitate cu preferinţa tutulora pentru ce este intens ca ton şi făcut să vorbească ochilor.

Planul bisericilor carolingiene este în majoritatea cazurilor cel basilical. Cu toată unitatea aparentă există totuşi, răspândite pe întinsul Imperiului, numeroase variante locale sau regionale, care s'ar putea reduce la trei tipuri importante: cel în favoare în Neustria şi Austrasia, adică în Apusul şi Nordul Imperiului lui Carol Magnul, până în Răsărit, şi care se bucură de simpatia cercurilor oficiale; cel de al doilea tip, din centrul Franţei, răspândit mai ales în regiunea Auvergne şi Touraine; cel de al treilea, în Burgundia, în legătură cu planul de construcţie şi cu tendinţele arhitecturale care se desvoltă în tot

basinul Mediteranean, în Europa Centrală și Orientală. Acest din urmă tip e poate cel mai însemnat, din pricina problemelor ce ridică, a persistenței de care dă dovadă în ce privește caracterele lui esențiale, a întinderii de teritoriu ce ocupă și fiindcă apare ca o formă de tranziție, care prepară și ne face să înțelegem planul construcțiilor romanice care îi vor urma.

Un loc aparte în arhitectura acestei epoci îl ocupă Capela Palatină a lui Carol Magnul, ridicată la Aachen (Aix-la-Chapelle). Ea este inspirată de San Vitale din Ravena, nu copiat, ci interpretat de un arhitect, și el foarte priceput. San Vitale, prin forma și dimensiunile sale, impresionase adânc pe contimporani, până departe în capitala Imperiului de Apus. Era o zidire octogonală: planul bisericei se putea reduce, adică, la o figură aproape circulară. (Fig. 32). Capela Palatină, deși reproducând planul construcției din Ravena, a fost executată cu mijloace mai reduse, singurele de care dispuneau constructorii lui Carol Magnul, deși nu se poate nega nici acestora un deosebit talent.

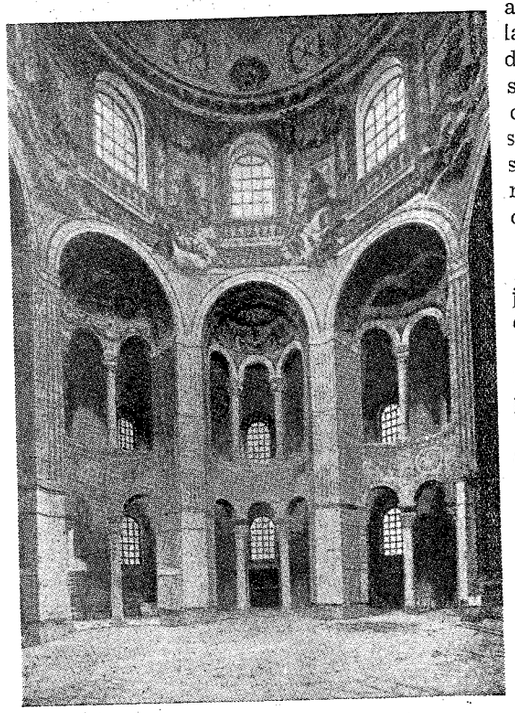


Fig. 32. — *San Vitale din Ravena*
(după Hamann, p. 103)

Biserica San Vitale era concepută ca o navă cu opt fețe, în jurul unui centru. Pe deasupra celor opt arcuri se ridica o cupolă, așa de sus pusă și așa de ingenios, în cât îți dă impresia că plutește în aer. Intre stâlpii, așezați în unghiurile octogonului, sunt arcadele, concepute ca niște enorme firizi, înalte până la tambur și despărțite, fiecare, în două etaje, printr'un zid curb și transversal, la care ajung coloanele de jos și de care se sprijină coloanele din etajul de sus, ce formează tribună. La etajul de jos conduc opt coridoare, unul de fiecare nișă, boltite „en berceau" și comunicând cu nava centrală prin trei acuri mici, ce se sprijină pe stâlpii cei mari și pe câte două coloane. Sunt prin urmare douăzeci de arcade în total și șasesprezece coloane. Etajul de sus va prezenta exact aceiași dispoziție atunci când e privit din mijlocul navei centrale. Deasupra nișelor se înalță un tambur, prevăzut cu opt ferestre, iar, și mai sus, la o distanță mărită încă prin efectul perspectivei, admirabila cupolă.

Să vedem acum ce aspect vor lua aceleași elemente arhitecturale, transpuse în Biserica Palatină. (Fig. 33). Mai întâiu, o deosebire destul de bătătoare la ochiu: la Aachen sunt trei etaje, nu două ca la Ravena. Este ca și cum arhitectul ar fi așezat, dedesubtul primului etaj de la San Vitale, o cornișe vigu-

roasă, sub care se deschid opt coridoare boltite „en berceau", care comunică fiecare cu nava centrală printr'o arcadă imensă. Aceste opt arcade de mari dimensiuni constitue etajul ce a fost adăogat. Deasupra lor, celelalte două etaje sunt în totul asemenea cu cele de la San Vitale, cu singura deosebire că elementele ce le compun sunt mai meschine, mai timid tratate, așa în cât impresia ce căpătăm se va resimți în chip fatal de lipsa de avânt a arhitectului. Sentimentul de grandoare monumentală a dispărut, și, cum cel din urmă etaj constitue în realitate partea de sus a tribunelor, el pare oarecum superfluu și ilogic, cu acele mari deschizături negre, între colonetele plăpânde. La San Vitale îi corespundea tamburul, luminat de ferestre și suportând în chip așa de elegant cupola.

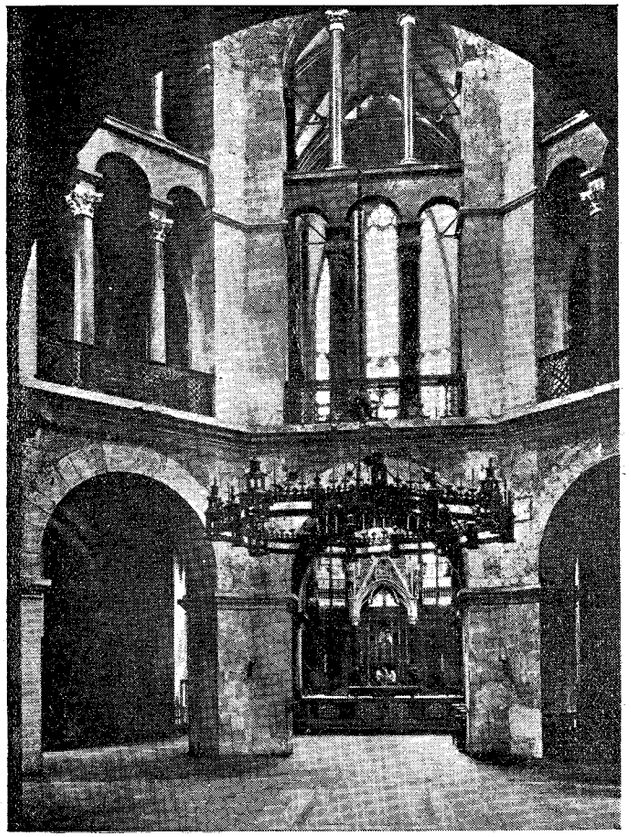


Fig. 33. — *Capela Palatină (Aachen)*
(după Aubert, p. 243)

Rezultă deci că rolul coloanelor e mai puțin logic. Ele sunt mai mult un ornament, decât ceva util și funcțional. Deasupra, și aici, e suspendată o cupolă. Monumentul, pornit din dorința de a se imita San Vitale, este obținut cu elemente și cu o cunoștință profesională evident inferioare, însă ingenios întrebuințate. El reprezintă totuși o ideie foarte îndrăsneață pentru Apusul Europei și pentru acea vreme. Din acest punct de vedere Capela Palatină e considerată ca un monument decisiv în desvoltarea arhitecturei, la începutul epocei carolingiene. Terminată la 805, ea a servit de loc de înmormântare lui Carol Magnul, în anul 814. De altfel, cam aceasta este destinația bisericelor de plan rotund și octogonal. Cunoscute din timpuri foarte vechi, ele servesc adesea la scopuri funerare. Trecând la Ravena și în Occident, clădirile acestea și-au conservat funcțiunea, afară de unele cazuri, când au servit ca baptisterii.

Creştinii din Răsărit recurseseră la aceste forme de construcţie pentru ca, acolo, în bisericile octogonale, să depună relicvele sfinţilor. Carol Magnul s'a oprit şi el la un astfel de plan, pe de o parte pentru ca clădirea să-i servească pentru relicve adunate din Orient, iar pe de alta, ca să-i fie, mai târziu, loc de înmormântare. Biserica şi mormântul Impăratului au fost devastate de Normanzi, la sfârşitul secolului al IX-lea.

Construcţia a suferit, ca multe ziduri din această vreme, modificări ulterioare; însă liniile ei esenţiale au rămas cele de pe vremea fundatorului. Ea a fost imitată, uneori, deşi tipul circular rămâne excepţional, planul curent al bisericii timpului fiind mai de grabă cel bazilical. Totuşi, cunoaştem câteva cazuri, pornite incontestabil dela forma şi planul Capelei Palatine. Aşa este biserica din Germigny-les-Prés, în Loiret, (zidită după 806) şi ea de formă circulară la origine şi acoperită cu o cupolă (Fig. 34).

Arhitecţii acestui monument au fost influenţaţi, în ce priveşte planul, de exemplul ilustru al capelei Impăratului. In adevăr, şi biserica din Germigny este tot o construcţie care, grosso-modo, s'ar putea reduce la o formă rotundă, adică la un plan central, acoperit de o cupolă înconjurată de trei abside. Forma absidelor este originală şi neaşteptată în Franţa, fiindcă arcul deschiderei lor se apropie de cel în potcoavă, foarte în favoare la Arabi. In partea occidentală, adică spre intrare, a fost construită mai târziu o navă, care a modificat simţitor caracterul primitiv al planului şi care este de natură să ne încurce şi să turbure impresia ce căpătăm. Este ceeace se vede în primul plan, din ilustraţia noastră.

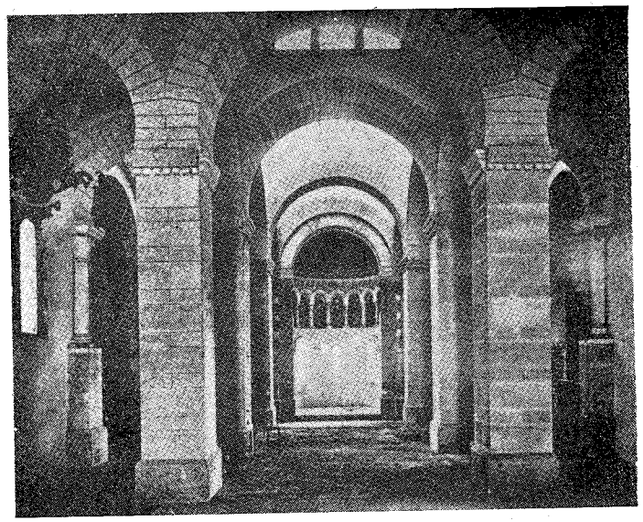


Fig. 34. — *Interiorul bisericei din Germigny-les-Prés*
(după Bréhier, p. 96)

Forma de arc în potcoavă este caracteristică pentru arta Islamului. Prezenţa ei se explică prin faptul că ctitorii bisericei din Germigny trăiseră la Vizigoţii din Spania, unde se familiarizaseră cu elemente arhitecturale ce înfloreau în acea regiune. De acolo ei le introduc în arhitectura franceză, unde însă nu prind şi rămân cu totul excepţionale.

Tipul Neustrasian şi Austrasian, în desvoltarea lor supremă, ajung la nişte clădiri impunătoare, cu două abside şi cu două transepturi. S'au păstrat puţine construcţii intacte din această epocă. De cele mai multe ori nu posedăm

astăzi din ele decât fragmente rămase într'un chip cu totul accidental şi acoperite de părţi mai moderne. Când o clădire carolingiană se ruina, era distrusă de un incendiu sau de o invazie, peste ea se suprapunea o altă construcţie, care păstra din cea veche numai zidurile rămase în picioare. Făcându-se săpături sistematice, s'a ajuns astfel în zilele noastre să se determine, cu oarecare certitudine, planul oarecăror biserici primitive.

Dar documentele publicate ne ajută uneori să restabilim cu imaginaţia înfăţişarea acelor clădiri, mai ales când ele au impresionat pe contemporani prin proporţiile, prin armonia lor, prin calitatea ori originalitatea ornamentelor. Aşa s'a putut reconstitui în detaliu planul mânăstirei benedictine Centula, dedicată Sfântului Riquier, aşezată lângă oraşul din Nordul Franţei, Abbeville, ori planul primitiv al bisericei din St. Gall, în Elveţia.

Biserica de la Centula (Saint Riquier) (Fig. 35) a fost zidită la finele sec. al VIII-lea de ginerele lui Carol Magnul şi constitue tipul ideal al bisericei cu dublu transept. Nava centrală este dublată, la dreapta şi la stânga, de două nave laterale, care merg până la transeptul bisericei. Corul, la rândul lui, se prelungeşte cu o absidă. Această absidă, adică căpătâiul bisericei, este închisă de toate părţile, deci fără deambulatoriu. Vom vedea că în alte regiuni absida ajunge în curând să fie înconjurată de un deambulatoriu. Perpendicular pe navă, la baza corului, se află un prim transept, iar în partea opusă, la intrarea bisericei, un al doilea transept. La unghiurile de întâlnire ale transeptului cu corul, (cele două cercuri, în plan) se ridică două turnuri rotunde; tot aşa la intrare, în faţa celui de al doilea transept. La încrucişarea transeptului cu nava, chiar deasupra transeptului, se mai ridică un turn, acesta de mari proporţii şi de lemn, cu mai multe etaje, formând o lanternă. Alteori însă, mai rar, în loc ca turnul să fie aşezat pe acest pătrat, la întretăere, se înălţau două turnuri laterale, la dreapta şi la stânga navei centrale, chiar deasupra aripilor transeptului.

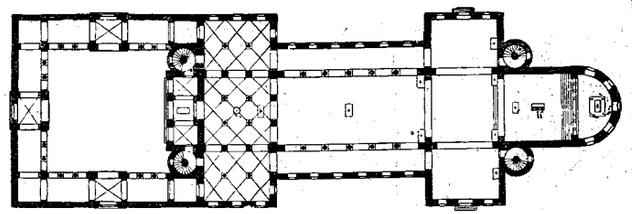


Fig. 35. — *Planul bisericei de la Centula*
(după Propyl. VI, p. 61

Iată cum s'ar prezenta aceeaşi biserică, văzută într'o secţiune longitudinală (Fig. 36). In fund, absida, apoi corul, apoi porţiunea unde se întretae transeptul cu corul. Turnul cel mare, pe bază pătrată, e aşezat exact la această intersecţie şi formează lanternă. Alături se află unul din turnurile rotunde, de mai mici dimensiuni. El se repetă în cealaltă parte, la intrare, unde vedem iarăş un turn lanternă, la intersecţie, de proporţiile celui de pe primul transept, şi un turn lateral, rotund.

In faţa bisericei, se întindea un fel de atriu, adică o curte interioară, înconjurată de coloane, îndărătul cărora se găsesc camere, construite pe cele patru laturi, deci închizând între ele spaţiul atriului, de forma unui pătrat.

Să examinăm acum aspectul real al unei astfel de biserici, într'o construcţie care s'a păstrat (evident restaurată) în Germania, la Gernrode: biserica Sfântului Cyriac (Fig. 37).

Când vorbim de arta Neustriei şi Austrasiei, să nu uităm, înţelegem Nordul şi Nord-Vestul Imperiului lui Carol Magnul: Un teritoriu care cuprindea deci atât Germania, cât şi Nordul Franţei de azi. Neustria era partea dela Meusa până la mare, iar Austrasia era partea orientală (de unde numele de Austria), cu capitala la Metz.

Biserica Sf-tului Cyriac are două abside, una din ele la intrare. Aşa cum apare în ilustraţia noastră ea e văzută din dărătul absidiei, cu care se termină corul. Ea mai are şi două transepte; unul, flancat la dreapta şi la stânga de două turnuri rotunde; celălalt la intrare, deasupra căruia se înalţă un alt turn-lanternă, mai mic.

Interiorul unei astfel de clădiri se prezintă cam în chipul următor (Fig. 38): La mijloc, nava centrală, despărţită de navele laterale prin stâlpi şi prin coloane, ce alternează: o coloană, un stâlp, o coloană, şi pe urmă zidul. Inaintea scării ce duce la altar e locul de intersecţie al transeptului cu nava, după care, dincolo de trepte, urmează corul, puţin mai înalt decât restul bisericii. Această

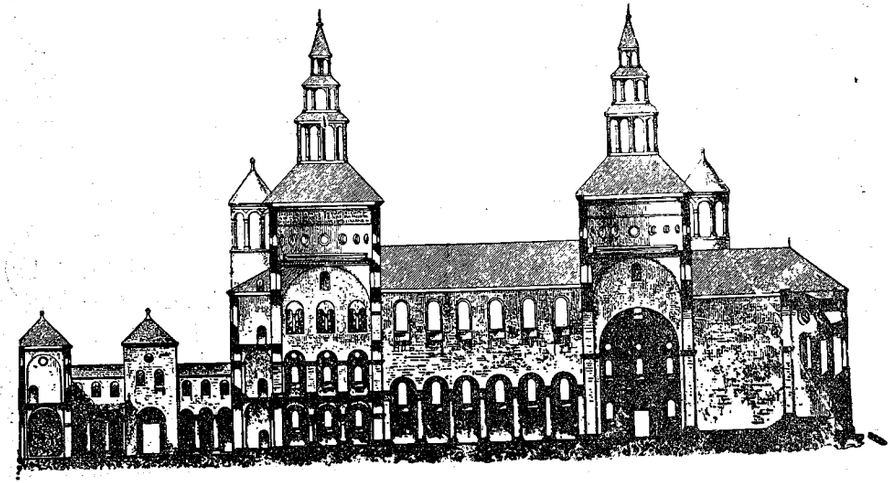


Fig. 36. — *Secţiunea longitudinală a bisericei din Centula*
(după Propyl. VI, p. 60)

dispoziţie era necesară, căci de multe ori sub cor se găsea cripta bisericii, în care erau mormântul şi relicvele sfântului sau ale martirului, al cărui nume îl purta biserica, adică al patronului ei. Din pricina criptei, care apare ca un subsol (uşa ei se vede în stânga), construcţia corului se ridică puţin peste restul bisericei. Dar o astfel de dispoziţie putea fi provocată şi de faptul că era mai impunător pentru credincioşi ca serviciul divin să se facă la oarecare distanţă şi mai sus, în aşa fel ca toate gesturile preotului în legătură cu liturghia să pară mai solemne şi să se vadă de departe.

In fund e absida, decorată cu picturi, evident moderne.

Ceeace subsistă mai totdeauna din aceste biserici şi ceeace a ajuns până la noi, sunt criptele, şi e natural să fie aşa. Ele au fost păstrate fiindcă erau locul cel mai preţios pentru creştini şi cel mai îngrijit, cel în care era depus sicriul, adică sarcofagul cu resturile martirilor. Apoi, pentrucă erau zidite

aproape sub pământ, deci mai la adăpost. Peste aceste cripte au putut să se construiască mai târziu zidurile altor clădiri. Ele sunt pentru noi extrem de preţioase. In ele, mai ales, se văd năzuinţele arhitecţilor şi ale constructorilor timpului, de a ajunge să rezolve problema atât de dificilă şi de importantă a acoperirei cu bolţi de piatră. Criptele fiind de dimensiuni mai modeste, puteau mai uşor să primească o astfel de acoperire, din material durabil cum era piatra. Cele mai multe din bolţi sunt „en berceau", adică în formă de leagăn. Criptele datează din secolul al IX-lea, al X-lea, al XI-lea şi, cum ne spune Louis Bréhier, „atestă o sforţare pentru a da mormintelor sfinţilor un aspect monumental".

Cel de al doilea tip de biserică se desvoltă mai ales în Auvergne şi Touraine, în Masivul Central şi în centrul Franţei (în vecinătatea râului Loire). Sunt mai ales aşa numitele biserici cu deambulatoriu. Altarele dedicate sfinţilor erau aşezate până atunci lângă stâlpii care despart nava centrală de cele laterale. Aşa era de pildă, la Saint-Gall, în Elveţia. Ca o urmare a cultului, din ce în ce mai accentuat, al sfinţilor locali, călugării au fost obligaţi să aşeze aceste altare secundare lângă stâlpii care despart nava centrală de navele laterale. Dar, cum fiecare dintre credincioşi se oprea ca să se închine şi să se prosterneze în faţa acestor altare, rezultau de aici aglomerări de persoane şi o reală piedică a circulaţiei. S'au gândit atunci arhitecţii la o soluţie care, menţinând rolul altarelor secundare, consacrate fiecărui sfânt, să permită totuşi în biserică o strecurare a credincioşilor mai rapidă şi mai uşoară. Astfel s'a ajuns la soluţia deambulatorului. De jur împrejurul absidei — la căpătâiul bisericei — se crează un coridor, destul de larg, care să îngădue circularea mulţimei, pe dindărătul altarului principal. Acest deambulatoriu, al cărui rol devine tot mai util, a fost încă lărgit prin construirea unor absidiole, adică al unor firizi, în care s'au aşezat altarele secundare, aşa zisele capele radiante. Numele lor vine de la faptul că dau impresia că sunt aşezate pe nişte „raze", cu centrul în altarul din mijlocul corului. Soluţia aceasta nu e proprie Apusului. Ea există şi în Orient — în Asia mai ales, — cu o mare deosebire însă. Acolo, în Orient, deambulatoriul este adesea separat printr'un zid plin de absida bisericei. Meritul arhitecturei carolingiene a fost să suprime acest zid,

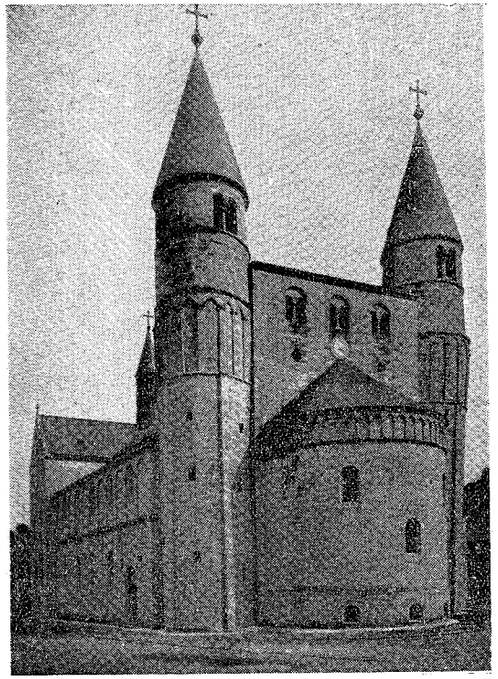


Fig. 37. — *Bis. S-tul Cyriac (Gernrode)*
(după Propyl. VI, p. 352)

să permită astfel comunicarea între coridor şi restul bisericii, şi să construiască de jur împrejurul coridorului altarele secundare, ca nişte chilii care se deschid în spre el. Soluţia aceasta permitea să nu se mai turbure serviciul liturgic, în timp ce credincioşii circulau de la un altar la altul şi se închinau în capele.

Să analizăm un exemplu de astfel de monument: Biserica St. Philibert din Tournus (Fig. 39). Este o construcţie întrucâtva ulterioară timpului de care ne ocupăm. Ea nu aparţine nici Auvergnei, nici Tourainei, ci se găseşte la Tournus, la hotarele Burgundiei. A fost însă zidită de un abate care trăise în Auvergne, aşa încât poate fi considerată ca o realizare fidelă a planului auvergnat din epoca anterioară, plan cu care abatele era familiarizat.

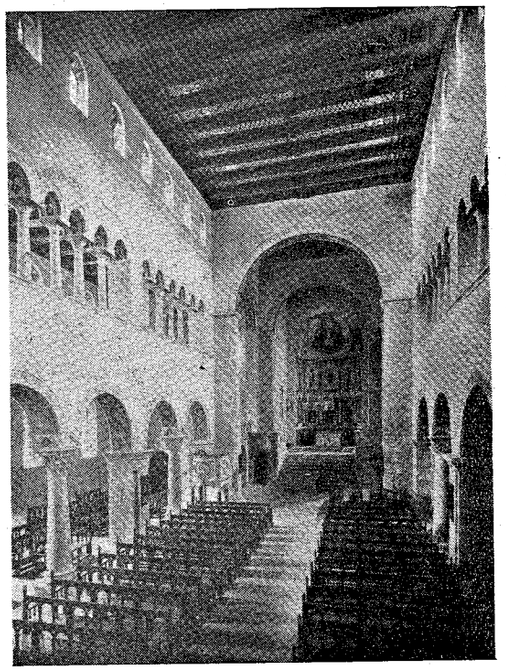


Fig. 38. — *Bis. S-tul Cyriac (interior)* (după Propyl. VI, p. 353)

Bisericile analizate până acum aveau o absidă care se termina printr'un zid. Toată partea din fundul bisericei constituia altarul şi era rezervată preotului şi slujbei. Imediat ce i se adaogă deambulatoriu, mijlocul acestuia rămâne ca şi până acum preotului, însă credincioşii pot totuşi să circule pe dindărătul altarului, în coridorul care degajează biserica şi în care dau trei capele, consacrate fiecare unui sfânt. Credincioşii se pot strânge în voie şi face rugăciuni, fără ca gloata lor să împiedice circulaţia în restul bisericei. Un element important al construcţiei din Tournus este încă un fel de vestibul, „nartexul", care continuă nava centrală — (de multe ori în proporţii ceva mai scunde)—până la zidul faţadei de la intrare. Nartextul e separat de navă printr'un zid, care se deschide prin mai multe arcade, sprijinindu-se pe stâlpi sau pe coloane. El are adesea două etaje: un parter şi un etaj formând tribună, de unde se poate privi în interiorul bisericei.

Nartexul poate să aibă proporţii modeste, sau, din contră, dimensiuni apreciabile. In cazul de faţă el cuprinde trei „travées", cum se numesc porţiunile sau spaţiile între două coloane. El este deci de dimensiuni tot aşa de importante ca jumătatea lungimei navei centrale. Deambulatoriul, capelele radiante şi nartexul sunt inovaţii de cea mai mare însemnătate: sunt cuceririle pe care arhitectura carolingiană le realizează şi le transmite epocei romanice.

Nartexul mai poate fi considerat şi ca încercarea de a se da bisericei o faţadă, adică o intrare monumentală, pe care bisericile cu dublă absidă n'o aveau. De altfel, biserica de la Tournus e unul din monumentele cu adevărat însemnate şi complete ale artei carolingiene preromane. De aici se va trece, foarte curând şi în mod logic, la arta romanică propriu zisă.

Să ne ocupăm acum de caracterele artei celei de-a treia regiuni, destul de deosebită de celelalte două. Acest al treilea tip ocupă sudul Franţei, cu Provence, regiunea de o parte şi de alta a Pirineilor, şi mai ales Catalonia Iberică, Lombardia, Burgundia şi toate ţinuturile care la Est de aceste regiuni se întind spre Europa centrală şi orientală, până la noi şi mai departe. El prezintă anume trăsături constante, mai vizibile sau mai puţin vizibile, după împrejurări. Monumentele sunt în general simple şi au o formă frustă, ţărănească, fiind adesea vorba de biserici de sat. Ornamentaţia lor este sumară: firide (des niches), arcade şi ferestre oarbe, bande în formă de frize. Se numesc arcade şi ferestre oarbe cele care au numai aparenţa unei arcade sau a unei ferestre, dar fără lumină, fără ca zidul să fie spart. Ele au astfel un rol exclusiv ornamental. Bandele în relief sunt cunoscute în arhitectură sub numele de lombarde, fiindcă au fost studiate pentru prima dată în Lombardia, fiindcă sunt frecvente în aceste regiuni şi fiindcă s'a crezut că ele acolo au fost inventate, de artiştii locali. Iată deci, odată mai mult, un exemplu de arhitectură în care elementul coloristic şi pitoresc joacă rolul principal. Este evident că prin ele s'a avut în vedere să se creeze dungi de lumină, subliniate de dungi de umbră, să se accentueze anume contururi, să se introducă un ritm plăcut în succesia grupelor de ornamente, aşa încât dela oarecare distanţă, zidul să nu mai pară gol, ci să prezinte accidente care să oprească lumina, să ne dea impresia unei dantele, a unui joc de efecte întunecate şi luminoase, ca într'un covor oriental. Dacă mai adăogăm faptul că în construcţia zidurilor se întrebuinţează pietre de anume forme şi de diferite culori, dispuse astfel încât să creeze ornamente, care, combinate cu petele de umbră şi de lumină, să ofere o suprafaţă ce vibrează, înţelegem de ce această tehnică este considerată ca fiind proprie unor colorişti.

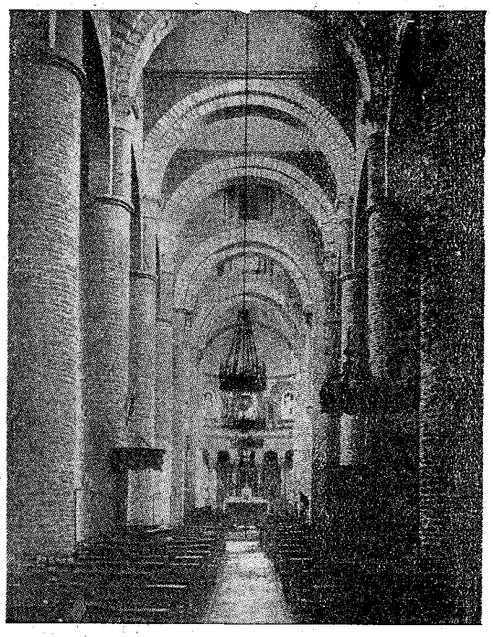


Fig. 39. — *St. Philibert din Tournus* (după Hamann. p. 136)

Formula aceasta e foarte întinsă. A fost numită de Puig I Cadafalch, — ilustru savant catalan care a studiat în deosebi această perioadă şi acest tip

de clădire — **„Prima artă romană".** Caracterele ei se întâlnesc în bisericile a cel puţin douăzeci de popoare şi cu toată această imensă răspândire prezintă o mare unitate aparentă. Totuşi, sub această unitate, se ascund multe variante, în legătură cu materialul de care dispuneau constructorii, cu anume tradiţii locale şi cu experienţele tehnice ale lucrătorilor — adică cu îndemânarea lor de a aranja şi de a tăia piatra. Această îndemânare era însă pretutindeni redusă, chiar în ţări de veche tradiţie, cum era Franţa; de aceea, în aceste construcţii ne va întâmpina un stil cu totul primitiv, mai ales în ţările cu o viaţă aproape exclusiv rurală, cum erau regiuni întregi din Catalonia şi din ţările din centrul Europei, până la noi.

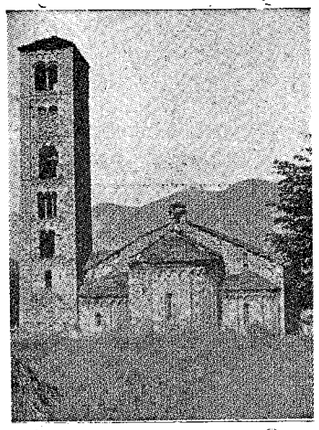


Fig. 40. — *San Clemente din Tahull*
(după Cat. Mus. Ciudadela p. 134)

Această artă, purtând un caracter vizibil popular, este născută din adaptarea la cerinţele estetice ale Europenilor din Vest şi din Sud, a unor modele venite din regiuni mult mai îndepărtate, probabil din Persia şi Mesopotamia. Un tip de construcţie, anume nevoi estetice s'au transmis din mijlocul Asiei, prin intermediul Asiei Mici, mai întâiu Orientului Europei şi Sudului ei. S'au infiltrat apoi până în cele mai îndepărtate regiuni ale Europei Occidentale, până în Peninsula Iberică. E foarte probabil ca astfel de ziduri, în regiunea unde au luat naştere, să fi fost de cărămidă, şi ca imitaţiile Occidentului să fie numai adaptaţii în piatră, cu un material grosolan lucrat, al unor construcţii gândite la origine în celălalt material. Ele se remarcă prin ziduri simple, prin masse şi volume dreptunghiulare, fără combinaţii savante de echilibru, în construcţii de mici dimensiuni, de proporţii modeste, şi nu prea înalte. N'au coloane, sau rarele dăţi când le întrebuinţează, ele sunt alipite lângă un stâlp sau lângă un zid. Puţină sculptură. Ornamentele sunt reduse, dar întrebuinţate cu gustul şi cu priceperea celui care cunoaşte importanţa unui efect în arhitectură.

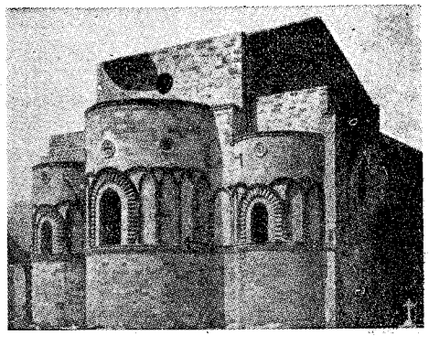


Fig. 41. — *Bis. S-tul Spirit din Palermo.*
(după Michel, II. p. 543)

Pentru prima dată aceste ornamente, pe care le-am enumerat sumar şi care apar ca negaţia concepţiei greceşti în artă, s'au văzut la Bizanţ. De acolo au trecut la Ravena, iar de acolo în Lombardia, de unde se răspândesc mai în toate părţile basinului Mediteranei.

Vom analiza câteva monumente, luate la întâmplare, din Europa Centrală şi Occidentală, pentru ca să ne dăm astfel seama, de cât de întinsă a fost aria acestui tip de construcţii.

Să începem cu o biserică care ni s'a păstrat în toate părţile ei, ceva posterioară epocei carolingiene, căci a fost zidită în sec. XII (1123). Ea reproduce însă planul şi aspectul tipic al clădirilor mai vechi: San Clemente de Tahull (Fig. 40). Cu această ocazie ţin să fac o paranteză. In regiuni care, cum ar fi provincia Catalonia sau Ţara Românească, se găsesc depărtate de centrele mari de civilizaţie, arta suferă totdeauna o întârziere, un decalaj, care surprinde pe cercetătorii neobicinuiţi cu viaţa acestor teritorii. Asistăm la un fel de mişcare „au ralenti". Anume caractere care au dispărut de mult în altă parte mai centrală, aici se continuă şi sunt încă vii.

In biserica aceasta se remarcă în chip lămurit tot ceeace constitue esenţa acestui stil. E văzută din spate, din spre absidă: La mijloc, absida centrală; de o parte şi de cealaltă două abside laterale, fiecare cu un acoperiş separat de restul bisericii. In faţă, nava centrală şi cele două nave laterale, care au un singur acoperiş. El e din lemn, mai ridicat deasupra navei centrale, mai scund pentru navele laterale. Ornamentele exterioare sunt rare şi cam toate de tipul celor la care făceam aluzie în comentariul meu. La stânga e un turn, şi el caracteristic arhitecturii acestei epoci: Clădire masivă, cu mai multe etaje, purtând aceleaşi ornamente ca cele din corpul bisericei.

Fig. 42. — *Biserică în Grisoni (Elveţia)*
(după Propyl. VI. p. 350)

Nava centrală este separată la interior de navele laterale prin arcade, care se sprijină pe câteva coloane, mai mult sau mai puţin grosolane. Acoperişul e de lemn şi mai ridicat în dreptul navei centrale.

Adineauri ne găseam în Catalonia, într'o regiune mai rustică. Iată acum şi o biserică italienească, dintr'un material mai plăcut şi mai bine lucrat. (Fig. 41). Tipul e însă acelaşi. Absida centrală e prevăzută cu ferestre, nu toate oarbe. Chenarul ferestrei este mult mai mic la interior decât la exterior, aşa încât avem în dreptul lui o puternică pată de umbră, care subliniază spaţiul de sub arcade; la dreapta şi la stânga cele două abside laterale. Biserica posedă şi un mic cor, de proporţii reduse, dar totuşi existent. Constructorul a ţinut să marcheze chiar în acoperişul clădirei, că între navă şi absidă mai este o porţiune de construcţie: corul, pe care l'a acoperit în aşa fel, încât să-l facă vizibil de la exterior.

Să trecem acum la acelaşi tip de construcţie din Europa centrală, în Elveţia. Este vorba de o biserică din Grisoni (Fig. 42). Cele trei abside terminale

sunt egale, de data aceasta. Sistemul de acoperire este însă de un model identic cu cel de adineauri.

Tipul acesta poate să dea naştere la fel de fel de variante. Absidele se înmulţesc. Combinându-se planul bisericei cu abside cu cel al bisericei cu transept, vom avea capele laterale la extremităţile transeptului, câte două de fiecare parte, şi trei abside îndărătul corului.

Una din sforţările principale ale constructorilor acestei a treia forme de biserică, a fost îndreptată spre găsirea soluţiei acoperirii navelor, nu cu un acoperiş de lemn, lucru relativ uşor, ci cu unul de piatră. S'a încercat astfel să se divizeze spaţiul care trebuia acoperit, aşa încât şi nava centrală, şi navele laterale să primească, în chip separat, o boltă „en berceau". Un exemplu izbitor al acestei tentative îl întâlnim în biserica Saint Martin du Canigou, zidită la 1001, în Sudul Franţei. Ea oferă o mărturie convingătoare despre năzuinţele constante ale arhitecţilor timpului spre soluţionarea acestei probleme.

Pictura sub diversele ei forme, sculptura şi artele minore

In ultimul nostru capitol ne-am ocupat de arhitectură în epoca carolingiană. Am examinat cu această ocazie o serie de experienţe, toate folositoare, toate pline de învăţături, prin care arhitecţii şi constructorii încearcă să adapteze biserica, pe deoparte serviciului liturgic, pe de altă parte la nevoile unei societăţi, în care venerarea relicvelor şi a sfinţilor ia din ce în ce o mai mare importanţă şi conduce la aglomerări imense de mulţimi, la procesiuni, la pelerinaje. O serie de planuri de edificii religioase iau naştere ca urmare a acestor experienţe. Am insistat mai mult asupra tipului celui mai răspândit, în care am recunoscut o adaptare a unor modele venite de departe, probabil din Orient, la nevoile creştinilor din Apusul, din Sudul, din centru şi Estul Europei. Astfel, am văzut cum epoca carolingiană ajunge la soluţii, care vor fi transmise epocei romanice, soluţii pe care aceasta din urmă le va supune unor noi examene amănunţite, le va complecta cu alte încercări proprii, le va duce la un mare grad de perfecţie.

Ne vom ocupa acum de celelalte domenii ale artei carolingiene: de pictură, de sculptură şi de artele minore. Ele constituesc un teren tot aşa de interesant ca şi arhitectura, în unele privinţi poate chiar mai interesant. Aci, mai mult decât în arta construcţiei, uneori bazată pe o tradiţie mai veche, vom întâlni trăsăturile dominante ale unei epoce, care a încercat cu mijloace de multe ori insuficiente şi inadecvate, o fuziune a caracterelor moştenite de la epoca merovingiană, cu cele ale artei clasice, mai ales elenistice, şi cu cele ale artei Orientului apropiat. Totuşi, suntem într'o vreme în care artiştii n'au nici experienţa, nici tăria intelectuală şi profesională necesară, pentru ca, din atâtea elemente disparate, să formeze un tot sintetic şi unitar.

Ei sunt adesea lipsiţi de imaginaţie şi de perseverenţa indispensabilă unei operaţii de sinteză. Găsesc că e mai uşor să copieze un model sau altul, decât să le aprofundeze, să le contopească şi să ajungă la unitate, prin fuziune. Cum însă aceste modele sunt aduse din regiuni şi epoci depărtate între ele, ele diferă enorm unele de altele; iar cel care ar vrea să definească perioada, ajunge uneori la rezultate surprinzătoare şi contradictorii. De aici impresia

de ceva puţin haotic, pe care am scos-o în relief într'unul din paragrafele precedente. Intâlnim adesea forme şi soluţii care, la prima vedere, se contrazic şi par una negaţia celeilalte, încât ne despărţim de ele cu o vagă sensaţie de nesiguranţă şi de nelinişte. Pare că asistăm la încercări care nu se lămuresc, la tendinţe care nu-şi ajung scopul, poate şi fiindcă artiştii nu-s destul de dumeriţi asupra mijloacelor de care dispun. De la o vreme însă şi după ce am trecut în revistă un destul de mare număr de exemple, sub această contradicţie aparentă, sub această diversitate deconcertantă, întrezărim anume însuşiri comune care, cu timpul, ajung să se impună atenţiei noastre.

Care ar fi aceste trăsături comune, existente în cele mai multe din produsele acestei epoce? In primul rând, reapariţia elementelor naturalistice şi, fenomen încă mai important, a figurei umane; apoi, întoarcerea la technica reliefului.

Am văzut că în epoca precedentă omul şi elementele naturii, plantele, animalele, stilizate până la deformare, serviseră numai ca nişte simple podoabe, ca un pur element decorativ. Tot ce era în legătură cu viaţa reală, cu evocarea directă a naturii, dispăruse din artă.

Coincidenţă ciudată, care contribuise la accentuarea şi generalizarea acestor caractere, şi în Impărăţia Bizantină asistăm la persecuţia icoanelor, în vreme ce, exact la aceiaşi epocă, în lumea musulmană domnea, fără opoziţie posibilă, tendinţa specifică religiei Islamului şi artei în legătură cu ea, de a goni pe cât se poate imaginea omului şi a fiinţelor reale din orice reprezentare artistică. Astfel, aproape pe întreaga întindere ocupată de lumea civilizată, împrejurările au făcut ca formele vieţei — şi omul în primul rând — să fie părăsite de artişti sau cel mult întrebuinţate ca elemente pur decorative.

Practicianul carolingian însă, în nevoia de a se apropia mai mult de lumea antică, de a lărgi domeniul inspiraţiei sale, de a îmbogăţi repertoriul temelor de la care se inspiră, se reîntoarce la elementele artei clasice, mai ales sub aspectul ei elenistic. Vedem astfel reapărând motive cunoscute: figuri de animale, de plante, personagii umane, pe care pictorul sau sculptorul, destul de stângaciu încă, le redă cât mai aproape de model. Din nou vom asista la o încercare de a prinde viaţa în linii şi forme, cu încredere, dacă nu cu talent.

In vederea acestui scop, pictura şi mozaicul se impun în deosebi. Ne amintim, din examenul monumentelor clădite în această perioadă, că atât interiorul cât şi exteriorul construcţiilor, prezintă enorme suprafeţe goale. Sculptura, mai greu de realizat, va interveni relativ rar în ornamentarea acestor suprafeţe. Pentru a atenua impresia de răceală, de greutate apăsătoare pe care o produceau zidurile imense, care se prelungeau pe mari întinderi, artiştii epocei au recurs atunci la pictură şi la mozaic. Evident, foarte puţine lucrări din această epocă ni s'au păstrat sub forma lor iniţială. Totuşi, isvoarele timpului, corespondenţa, documentele, sunt pline de informaţii, care ne invederează rolul eminent, pe care cele două forme ale artei decorative îl ocupă în arta carolingiană.

Subiectele puteau fi extrem de variate. De altfel, cunoscând acum faptul că artiştii căutau motive de inspiraţie şi modele în epoce artistice şi la şcoli foarte diferite, putem deduce că temele tratate vor fi şi ele multiple şi felurite. Unele vor fi luate din istoria veche, altele din istoria timpului sau din cea legendară, din Biblie, adică din Vechiul şi Noul Testament, vom avea chiar — şi aci se vede influenţa pe care amintirea operelor elenistice a exercitat-o asupra artei carolingiene — alegorii, sau subiecte luate direct din antichitate.

Dacă ar fi totuşi să facem un tablou, în care să arătăm în ordinea importanţei şi a frecvenţei lor, care sunt formele de artă preferate, n'am putea începe, nici cu pictura decorativă, nici cu mozaicul. Arta către care merge dragostea publicului cult, cea care colorează producţia artiştilor din epoca carolingiană, este în primul rând manuscriptul şi miniatura. In afară de sec. al XV-lea, poate încă mai aplicat să admire şi să preţuiască acest gen de artă, niciodată oamenii nu s'au simţit mai atraşi de istorie, prezentată într'un exemplar frumos scris şi înluminat, de Biblie sau de celelalte cărţi religioase (Psaltire, Cazanii, Comentarii de cărţi sacre), ca şi de operile clasice, mai mult sau mai puţin curăţite de tot ce venea în contradicţie cu credinţele religioase. In mare parte sub influenţa Bizanţului, asistăm mai în fiecare mânăstire mai importantă, din Apus, la o activitate febrilă, pentru pregătirea manuscriptelor. Se înfiinţează pretutindeni ateliere, numite „Scriptoria", în care, cu râvnă şi cu talent, călugării copiază şi înfrumuseţează tot felul de pergamente, simple, sau colorate în purpuriu, chiar aurite. In această artă, cele mai cunoscute opere au fost produse, unele în şcoala de la curtea imperială, din iniţiativa şi prin geniul lui Godescalc — „scrib" care lucrează pentru stăpânul său şi pentru familia imperială, — altele în jurul oraşului Tours, unde impulsul venea de la Alcuin, ministrul lui Carol Magnul.

Prima categorie, grupată în jurul lui Godescalc, mai e cunoscută şi sub numele de manuscripte de tip „Ada", după numele unei Evanghelii, scrisă şi ornată pentru Ada, presupusa soră a Impăratului Carol Magnul. Această şcoală se impune prin calităţi de ordin coloristic. Cam violente şi brutale la aspect, tonurile sunt acordate totuşi cu multă măestrie, aşa încât ne impresionează prin sonoritatea şi prin căldura lor.

Şcoala de la Tours dă dovadă de mai multă ordine, de o compoziţie mai savantă. Ornamentele aparţin uneori genului geometric ori celui influenţat de arta elenistică. In genere, în aceste manuscripte se observă reapariţia florei antice, a animalelor reale sau fantastice, chiar a unor reprezentări păgâne de divinităţi, cum ar fi: Oceanul, Pământul, Vânturile, Fluviile, Nereidele, etc. Natural, vom întâlni din nou figura umană şi chiar portretul.

In alegerea subiectelor, suntem izbiţi de faptul că miniaturistul, bine înţeles la invitarea celui care dirija şi inspira aceste lucrări, — este în acelaşi timp enciclopedic şi sistematic. Oamenii simt nevoia să transmită generaţiei următoare totalitatea cunoştinţelor pe care le posedă. Spre deosebire de Bizanţ, unde ştiinţa profană era cu totul deosebită de credinţă, de înţelepciunea divină, de „Sophia", în Apus, cunoştinţele religioase şi cunoştinţele laice — adică ştiinţa profană —, sunt amestecate, iar cele din urmă ocupă un loc din ce în ce mai însemnat lângă cele dintâiu. Oamenii se simt obligaţi să strângă la un loc tot ceiace ştiu despre viaţă, despre om şi despre natură. De aci decurg, în mod fatal, unele din caracterele esenţiale ale acestei arte şi în genere ale manuscriptelor acestei epoci. Ele sunt create pentru instruirea şi edificarea cititorilor. Devin un mijloc de învăţătură prin ochi. Temele reprezentate sunt luate în deosebi din viaţa lui Christos, insistându-se asupra unor anumite episoade, cum ar fi mai ales cele dramatice: Răstignirea, Depunerea în mormânt, Vizitarea de către sfintele femei a mormântului după Invierea Mântuitorului, ş. a. m. d.

Apocalipsul, deasemenea, e unul din isvoarele de inspiraţie cele mai frecvente ale artiştilor. Din nou avem de observat, cu această ocazie, diferenţa dintre Apus şi Bizanţ, unde această operă este mai puţin evocată şi mai rar

tratată în manuscrise. E de remarcat însă că în Siria, din contră, astfel de teme sunt tot aşa de dese ca în Apusul Europei. Reprezentarea subiectelor în legătură cu Apocalipsul se explică prin succesul imens, pe care l-a avut asupra întregului Occident faimosul comentariu al acestei opere a lui Ion, făcut de Beatus (către 784).

Din când în când întâlnim apoi personificări ale artelor liberale, motive etice ori împrumutate psihomahiei (reprezentării luptei dintre virtuţi şi vicii), acest din urmă subiect sub influenţa literară a Psihomahiei lui Prudentius. In fond, şi începând cu această perioadă, tot acest repertoriu va constitui o comoară nesecată, la care se va adăpa arta Occidentului până la sfârşitul secolului al XV-lea, adică până la apariţia Renaşterii. Din acest punct de vedere, rolul artei carolingiene nu poate fi îndeajuns de preţuit. Din ea vor porni nenumărate curente, care vor îmbogăţi producţia epocelor următoare. Astfel, epoca romanică, cu toată admirabila ei desvoltare, de multe ori nu face altceva decât să se întoarcă la anume teme familiare epocei carolingiene, să le adâncească, să le desvolte, să scoată din ele tot ceea ce o tehnică mai savantă ca principii, mai experimentată şi mai stăpână pe mijloacele ei de expresie, poate să dea.

Fig. 43. — *Evanghelistul S-tul Luca (Evangheliarul Ada)*
(după Propyl. VI, p. 287)

Sursele acestei arte vin în mare parte din Orient. Ea se inspiră atât de la arta elenistică alexandrină, aşa cum a cunoscut-o această parte a lumei în primele secole ale creştinismului, cât şi din anume tendinţe naturaliste narative, dramatice, care sunt proprii tot Orientului, însă celui asiatic. După cum unii sau alţii dintre artişti sunt mai atraşi de stil, de nobleţă, de armonie, de acea formă idealistă şi idealizată pe care o constituia arta elenistică, sau de tendinţa naturalistă, de aspectul şi de contactul cu lumea şi viaţa, vom asista la opere de artă, în care, cu dozagii diferite, va avea întâetatea când unul, când celălalt dintre cele două stiluri.

Şi acum să luăm câteva exemple şi să le examinăm. Să începem cu o pagină din Evangheliarul Ada, reprezentând pe Sfântul Luca (Fig. 43). Evangheliarul a fost executat cam pe la anul 800, se zice pentru Ada, sora lui Carol Magnul, (după cum spune o tradiţie). Se păstrează la Trier, în Germania. Constatăm aici manifestată cu toată puterea tendinţa, pierdută în epoca

anterioară, de a reda omului rolul important în artă. Vestmântul prezintă cute numeroase, tratate în chip savant, pe care cel care le-a executat, le-a copiat poate după modele antice. Figura, aspirând la caracterul monumental şi chiar atingându-l, este văzută într'un încadrament, compus din două coloane şi dintr'o arcadă. In coloane, artistul încearcă să imite apele variate ale marmorei divers colorate. Capitelurile, bine reliefate, amintesc de aproape stilul corintian, aşa cum era practicat de Bizantini. In partea de deasupra personajului vedem pe deoparte boul înaripat, simbolul Evanghelistului Luca, apoi şi mai sus, o arcadă, formată dintr'un motiv ca dinţii de ferăstrău, de diferite culori, care se îmbucă unii într'alţii, ornament venit evident din Răsărit. La dreapta şi la stânga arcului o plantă stilizată, care se termină cu două păseri, destul de fidel copiate după natură.

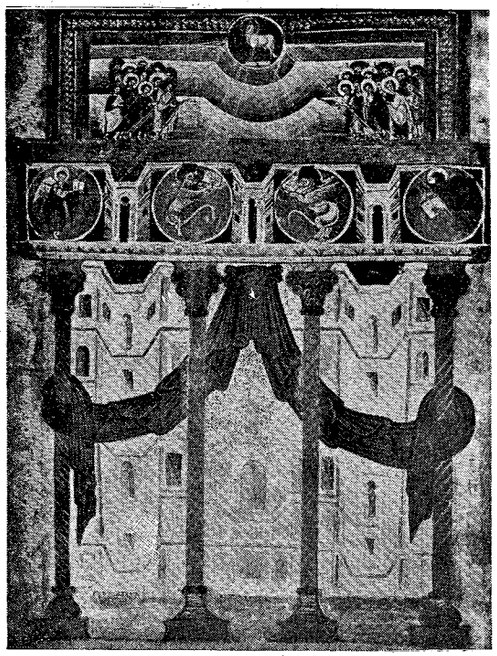


Fig. 44. — *Simbolul bisericei (Evanghelia)* (după Propyl. VI. p 289)

Altă pagină de manuscript: Este unul din exemplarele remarcabile ale miniaturei medievale. (Fig. 44). Provine de la Saint Médard din Soissons şi face parte tot din manuscriptele de tipul „Ada". Se află azi la Biblioteca Naţională din Paris şi a fost executat cam la începutul secolului al IX-lea. Tendinţa artistului de a se ţine aproape de stilul monumental este şi aici indiscutabilă. Se reprezintă o imagine de biserică, simbolizând „Ierusalimul ceresc". Cetatea este închipuită ca o imensă clădire, cu artificii de arhitectură care să-i dea un aer pitoresc, cu porţiuni care intră şi altele care ies din linia faţadei — aşa încât să pară că lumina se joacă pe o suprafaţă colosală — cu mai multe deschizături sub formă de uşi şi ferestre. Totul este zărit printr'un portic compus din patru coloane care susţin un fronton. Coloanele, ca şi cele de adineauri, sunt presupuse a fi tăiate din marmore variate. La mijlocul frontonului este fixat un craniu de taur, un bucran, de care sunt suspendate perdelele, ce vin să se încolăcească de-a dreapta şi de-a stânga, în chip simetric. Toată această dispoziţiune arată că autorul manuscriptului este conştient de o prezentare pitorească, de o compoziţie închegată şi logică, cu efect monumental, nu fără o nuanţă teatrală, cu toate proporţiile reduse ale operei. Deasupra, în fronton, se găsesc în medalioane simbolurile celor patru Evanghelişti, apoi, într'un registru superior: „Mielul Mistic", adorat de toţi sfinţii. Mai jos, la picioarele lor, curge un râu, în care se întrezăresc nişte peşti.

Spuneam că asistăm în această vreme nu numai la reînvierea figurii umane, dar chiar la o întoarcere la portret. Pentru prima dată, după mulţi ani, oamenii încearcă să reprezinte omul, chiar sub forma individuală a portretului. Pe Evangheliarul Impăratului Lothar, artistul a încercat astfel să redea, în toată majestatea lui imperială, pe Lothar însuşi, drapat într'o togă de tăietură antică — evident sub influenţa modelelor vechi —, încoronat, şezând pe un tron, îndărătul căruia se găsesc doi soldaţi de gardă, în costumul militar al epocei. Evangheliarul lui Lothar (Fig. 45) se află tot la Biblioteca Naţională din Paris. A fost executat probabil la Tours, între 840—851.

Să trecem acum la un specimen în care se pot observa alte tendinţe, comune mai tuturor manuscriptelor din aşa numitul tip „Ebo" (Fig. 46). E una din paginile Psaltirei de la Utrecht, executată la începutul secolului al IX-lea, de şcoala din Reims, în timpul episcopului Ebo. Această „Psaltire", ca stil se deosebeşte fundamental de cele pe care le-am examinat până acum. Pictorul încearcă să se ţie cât mai aproape de text, adică să ilustreze vorbă cu vorbă psalmul lui David. Iar, în ce priveşte tehnica, el ajunge să-şi creeze un procedeu propriu, foarte rezumativ, în care formele şi liniile peisagiului sunt redate prin câteva trăsături repezi, cursive, stenografice, care mai mult sugerează decât exprimă.

Fig. 45 — *Evangheliarul lui Lothar* (după Propyl. VI. p. 290)

Ca dovadă că miniaturistul ilustrează psalmul cuvânt cu cuvânt, avem această pagină, în care se spune că psalmistul primeşte raza divină, pe care o împrăştie făclia lui Dumnezeu. Exprimând „ad litteram" textul, el reprezintă pe Dumnezeu cu făclia în mână, din care pornesc razele, ce izbesc pe psalmist în aşa fel şi atât de puternic, încât el simte nevoia să se apere cu mâna şi să-şi facă din ea pavăză, în timp ce duşmanii îşi bat joc de el. Felul în care se reprezintă copacii este o mărturie convingătoare despre tehnica artistului. Ar zice cineva că avem în faţa noastră schiţa unui pictor impresionist din vremea noastră, care prin câteva pete caută să dea iluzia frunzişului, a valorilor atât de variate, din coroana unui copac.

Unul din elementele mai des apărute în manuscriptele în care se dă textul Evangheliei, este aşa numitul „Canon" de concordanţă al Evangheliilor. (Fig. 47). El se concepe sub forma unui încadrament plin de fantezie, decorativ, admirabil desenat, în care foi de acant, luate după compoziţii clasice, închid un spaţiu în care se înalţă un portic susţinut de cinci coloane. In suprafaţa dintre coloane se scriu textele sacre. Coloanele, ca şi cele de adineauri, par

de marmore rare, ale căror culori, adică ale căror ape şi a căror materie se sileşte s'o sugereze artistul. Pe nişte romburi suspendate de coloane apar emblemele Evangheliştilor. Deasupra coloanelor, o mică construcţie pare asemenea cu cea care, în Evangheliarul lui Carol Magnul, proteja isvorul vieţii. In jurul ei se găsesc doi îngeri şi doi lei. Deasupra arcului întâlnim din nou două păsări interpretate realist. Asemenea teme ne întâmpină adesea în manuscriptele acestei epoci. Cel de faţă este din a doua jumătate a sec. al IX-lea şi de origine franceză (poate Corbie, lângă Amiens).

Intr'o pagină dintr'un Evangheliar, care se găseşte în Biblioteca de stat din München (de la Reichenau, către anul 1000, Fig. 48) se reprezintă Evanghelistul Sf. Luca. Evangeliarul a aparţinut împăratului Otto III-lea şi e unul din manuscriptele cele mai strălucite din această epocă.

Ştim că artiştii carolingieni tind adesea spre stilul monumental, chiar când e vorba de opere de mici dimensiuni. Nu rare ori ei reuşesc să ne dea impresia de forţă, de seriozitate impunătoare, chiar de grandoare, impresie pe care n'o mai întâlnisem în artă de câteva secole Mai întâiu concepţia! Sf. Luca este imaginat ţinând în mâinile lui norii văzduhului, străbătuţi de fulgere, printre care se întrezăresc figuri impunătoare din Vechiul Testament, în special Profeţii. Din elementele Vechiului Testament, strânse împreună, el stoarce isvorul vieţii, la care se adapă cele două căprioare. Mijlocul este ocupat de Boul aripat, simbolul Evangheliştului. Atâta originalitate de inspiraţie, servită de un talent aşa de puternic şi de expresiv, este ceva cu totul excepţional. Nu mai vorbesc de ideea de la care a pornit artistul, idee plină de avânt şi de o îndrăzneală neînchipuită, atunci când îşi imaginează Vechiul Testament, îmbrăţişat în totalitatea lui de spiritul Evangheliştului şi transpus stors, în textul Noului Testament. La picioarele Sfântului curge apa vieţii, la care vin să se adape căprioare, adică lumea inocentă a credincioşilor. La dreapta şi la stânga se găseşte acelaşi încadrament de coloane sculptate, ca şi în alte manuscripte. In colţuri, figuri de tip ornamental şi realist, împrumutate atât ornamenticei florale cât şi celei animale.

Fig. 46. — *Psaltirea de la Utrecht*
(după Propyl. VI. p. 294)

Şi, ca să termin, să nu uităm că artiştii carolingieni se adapă nu numai la isvoare de inspiraţie creştină, ci deseori şi la arta elenistică, fără să dis-

preţuiască chiar elementele păgâne. Ei împrumută de la acea epocă teme, de multă vreme căzute în desuetudine. Astfel, într'o pagină de Sacramentar, azi la Biblioteca Naţională din Paris (cam din a doua jumătate a sec. IX) (Fig. 49) la picioarele lui Christos, reprezentat pe tron, ca Impărat al Universului — concepţie care poate fi pusă în legătură cu Apocalipsa — se găsesc deoparte Oceanul, iar de altă parte Pământul. Ei sunt arătaţi aşa cum i-am întâlnit adesea în arta elenistică, adică sub înfăţişarea unor divinităţi, cel dintâiu ca un bătrân culcat pe o urnă din care curge apă, cea de a doua, Pământul, (Terra), sub forma unei femei care, cu mamelele sale încărcate de lapte, e gata să hrănească geniile strânse în jurul ei. Chiar şi încadramentul, simplu, sobru, în linii geometrice, are ceva din ordinea clasică.

Din cele spuse până aici se înţelege uşor că arta minoră a miniaturii are o profundă semnificaţie în perioada carolingiană. Ea se găseşte în centrul preocupării tutulor, alături de arhitectură. Pictura nu vine decât pe al doilea plan. De altminteri, ea este şi mai greu de studiat astăzi, pentrucă prea puţine opere de decoraţie murală carolingiană au pătruns până la noi, pe când manuscriptele, mai uşor de conservat, ni s'au transmis în mare număr. Nici din arta, înrudită cu pictura, a mozaicului, nu ne-au rămas decât fragmente neînsemnate. Ambele aceste tehnice, pictura şi mozaicul, sunt utilizate pentru a decora imensele spaţii goale care existau pe pereţii bisericilor. Ele sunt menite să pue note vii în interioarele destul de întunecoase şi să facă să dispară impresia de răceală, pe care fatal trebuia să o lase asupra credincioşilor, nişte ziduri de proporţii colosale, goale, construite din piatră sau din piatră şi cărămidă. Arhitecţii simt nevoia să recurgă la colaborarea cu pictura, pentru a anima şi a da viaţă navelor imense, de o majestate impunătoare, dar greoaie şi apăsătoare.

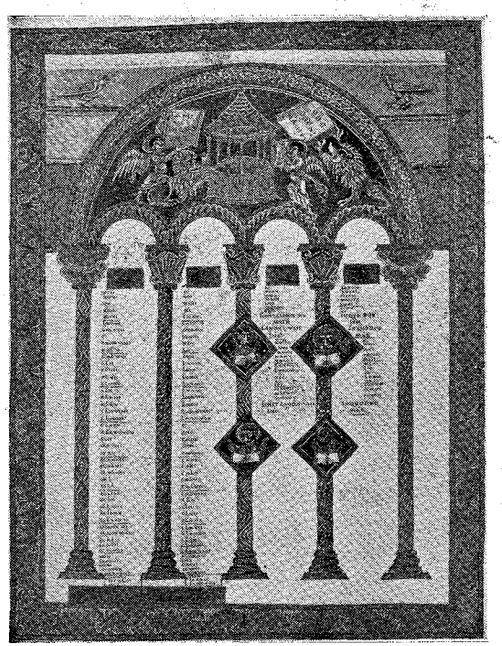


Fig. 47. — *Canon din Codex Aureus (München)*
(după Propyl, VI. p. 297)

Ce aspect avea o clădire din această vreme, ne putem da seama privind interiorul unei biserici, cum ar fi Sf. Gheorghe, din Reichenau-Oberzell. (Fig. 50). Edificată în secolul IX-lea, ea a fost decorată cu picturi în secolul al X-lea (epoca lui Otto I). Deşi a suferit multe restaurări şi, cum se întâmplă adesea, după fiecare restaurare interveneau modificări, totuşi picturile, cele care reprezintă scene biblice ca şi cele ornamentale, sunt bine conser-

vate. Ele se întind dealungul pereților navei, se urcă în corul bisericii și de acolo în absidă, de jur împrejurul altarului.

Fig. 48. — *Evanghelistul S-tul Luca (Evangheliarul lui Otto III)*
(după Propyl. VI, pl.XI)

Incă și mai bine conservată poate decât cea din Reichenau este pictura mai recentă cu peste o sută de ani, dintr'o biserică de sat din Catalonia: San Miguel de Angulasters, azi în muzeul din Barcelona (Fig. 51). Acest monument rustic a fost construit la începutul secolului al XII-lea. Pierdut în munți, în afară de raza drumurilor parcurse de curentele culturale ale timpului, arta acestei regiuni se prezintă oarecum în întârziere, față de stilul epocei precedente. Astfel, caracterele pe care le vom întâlni la începutul secolului al XII-lea, în această regiune retrasă, sunt aproape identice cu cele pe care le-am fi putut întâlni în secolul al X-lea sau la începutul secolului al XI-lea, în localități în care pulsul vieții bătea mai repede și cultura se propaga mai cu ușurință. Spre deosebire de ansamblul pictural pe care l'am analizat adineauri, cel din Catalonia n'a suferit decât puține transformări. Evident, a fost efectuat de un artist de țară, nedibaciu, cu stângăcii, cu naivități. Insă, în ce privește spiritul care dictează această operă, dispoziția părților ei constitutive, legile compoziției, și, mai ales, armonia de culori, acest exemplar, este de o mare semnificație, fiindcă ne dă posibilitatea să ne imaginăm aspectul sub care se prezinta pictura obicinuită în epoca carolingiană.

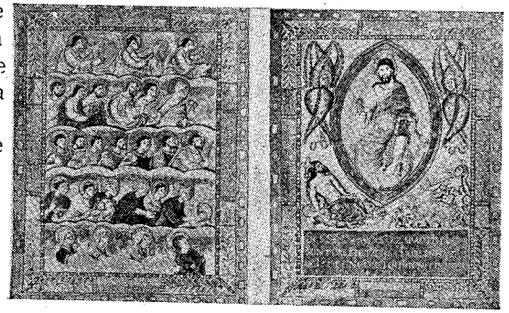


Fig. 49. — *Sacramentarul din Metz*
(după Propyl. VI. p. 299)

Compoziția aceasta decora absida bisericei, sau, mai exact, se întindea îndărătul mesei altarului. In jurul arcului care despărtea absida de cor, era deasemenea o decorație picturală. Dar partea cea mai importantă era în fund. Aci se vedea imaginea lui Christos în mandorlă, de proporții colosale, tronând, așa cum va fi în ziua de apoi, venit să judece viii și morții. Influența Apocalipsei este evidentă. Ea stă la baza acestei picturi. Alături de Christ se găsesc îngeri. Dedesupt, o friză compusă din mai mulți sfinți în picioare.

Mozaicul rivaliza cu pictura pe zid întru înfrumusețarea și înveselirea interiorului bisericilor. El poate fi considerat ca o decorație mai bogată ca înfățișare și ca material, decât pictura. Efectuarea lui cerea adesea mai multă îndemânare, iar cuburile de piatră și de smalț din care era efectuat dau o impresie de mare strălucire și bogăție. Unele din aceste cuburi erau tăiate în marmore de felurite culori, altele de sticlă colorată ori smălțuită. Sub smaltul lor, uneori se întindeau chiar foi de aur. Mozaicul era apoi mult mai durabil decât pictura. Printre rarele opere din această vreme ajunse până la noi, în Apusul Europei, este și cel din biserica Germigny-les-Prés (Fig. 52).

Fondată la începutul secolului IX-lea de un abate care avea legături cu Spania, ea trădează în arhitectura ei, după cum am v ă z u t, elemente musulmane. Absida a fost decorată în mozaic, cu o scenă având ca subiect „A r c a alianței". Chivotul legei se vede în mijloc, alături de îngeri de aur, de proporții reduse. El este păzit de alți doi îngeri, de proporții colosale. Mâna lui Dumnezeu, protectoare, se vede printre nori, sus, la marginea mozaicului. Această operă nu s'a păstrat de cât fragmentar. A fost restaurată în ultimul timp.

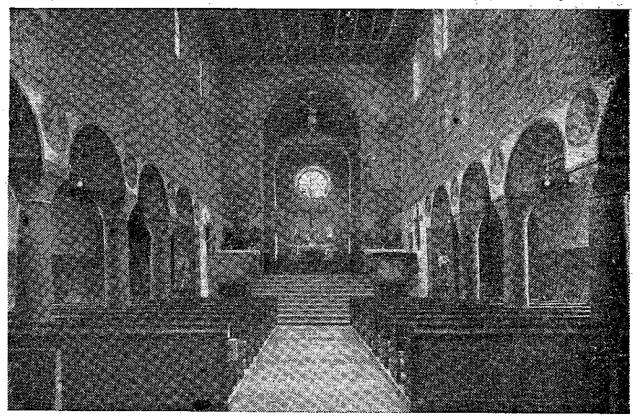


Fig. 50. — *S-tul Gheorghe din Reichenau (interior)*
(după Propyl. VI. p. 349

Epoca carolingiană pare preocupată — am spus-o la începutul capitolului ce i-am consacrat ca introducere — de regăsirea unor tehnice, pe care epoca merovingiană le pierduse, mai ales a mijloacelor de execuție, prin care se ajungea la redarea reliefului. Cea mai mare parte din ornamentele efectuate în vremea Merovingienilor, chiar cele care tindeau la relief, erau executate stângaciu, barbar, într'o manieră streină sculpturei. Relieful era produs nu prin săpare ori prin accentuarea volumului; el era abia indicat, adică mai mult sugerat, prin fel de fel de procedee: prin găurirea cu trepanul; sublinierea cu cinabru roșu a conturelor unui desen gravat; prin colorarea cu negru — în genere umplându-se cu un mastic — a câmpului, adică a fondului, peste care se ridica puțin relieful. Artiștii carolingieni, probabil din pricina contactului lor cu arta clasică și cu cea elenistică, aspiră din nou la evocarea celei de a treia dimensiuni. Cu mijloace adesea naive, ei se forțează totuși să producă impresia de relief și de volum, așa cum nu putuseră sau nu cercaseră s'o facă înaintașii lor.

In lucrarea metalelor prețioase, tehnica de „cloisonné" este aproape părăsită în Apus, deși ea se menține încă vie în Europa centrală și răsăriteană. In mormintele carolingiene bijuteriile găsite sunt lucrate acum după procedeul numit „repoussé", obținut prin baterea cu ciocanul, adică prin martelare, a unei plăci de metal, deasupra unui tipar, adică a unei forme de lemn. Artiștii ajung și prin acest mijloc să dea unor astfel de plăci aspectul și volumul reliefului. Acest „repoussé" e asociat uneori cu alte tehnice, cu ornamentarea cu pietre scumpe de pildă, prinse, adică bătute, în placa de metal, sub forma de cabosoane.

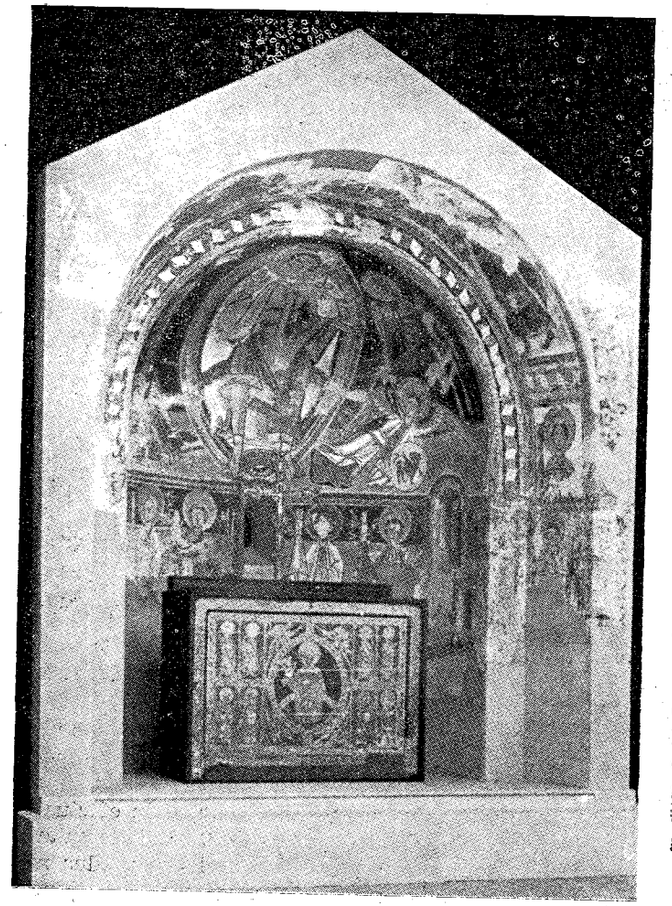


Fig. 51. — *Absida Bis. San Miguel de Angulasters*
(după cat. museo de la Ciudadela, p. 17)

Așa este scoarța foarte prețuită a unui evangheliar, azi la München, a faimosului „Codex aureus" (Fig. 53). El a fost executat după toate probabilitățile la Reims, în a doua jumătate a secolului al IX-lea (cam la 870). In mijloc este imaginea Mântuitorului tronând, una din temele obișnuite în această vreme, închisă într'o ramă de pietre scumpe. Jos și sus sunt două foi de aur în „repoussé", cu scene din viața lui Christos. La dreapta și la stânga imaginei lui Christ, apar Evangheliștii scriind și însoțiți de animalele care îi simbolizează. Iar la marginea exterioară, un chenar admirabil de filigran, adică lucrat din sârmă de metal, pe o placă de metal bătută cu pietre scumpe.

Ca să ne dăm seama de importanța ce oameni de atunci o acordă tehnicei lucrării metalelor, vom analiza un exemplu din cele mai curioase: într'una din bisericile din Catalonia — provincie care joacă un rol așa de mare în arta de caracter carolingian — la Ripoll, se găsește o masă de altar (Fig. 54). Artistul a încercat să dea impresia că ea ar fi de metal lucrat în „repoussé". Cum însă era vorba de o biserică de sat, fără multe mijloace materiale, fără chiar posibilitatea de a avea la dispoziție un maestru în stare să efectueze o operă delicată și dificilă, cum era aceea de a ornamenta cu plăci de metal, puse unele lângă altele, suprafețe întinse, de a reprezenta scene în relief și de a le da o înfățișare clară pentru credincioși, biserica din Ripoll a înlocuit acest altar de metal printr'unul de lemn. Altarului acestuia, de cel mai simplu material, i s'a dat însă înfățișarea, ca și cum ar fi de metal. Astfel, dela oarecare distanță, este greu să se distingă dacă în realitate este vorba de o operă în „repoussé", sau de o contrafacere în lemn sculptat. Cea mai mare parte din scene s'au săpat căutându-se a se imita aspectul și luciul special al metalului. Părțile care ar fi fost cu pietre prețioase, adică cu cabosoane, au fost lucrate în „stuc" și vopsite astfel, încât să dea impresia pietrei scumpe, pe un fond de metal. Este cea mai elocventă dovadă de preferința credincioșilor pentru tehnica întrebuințată la lucrarea metalelor și de contaminarea între diversele arte, curentă în această vreme.

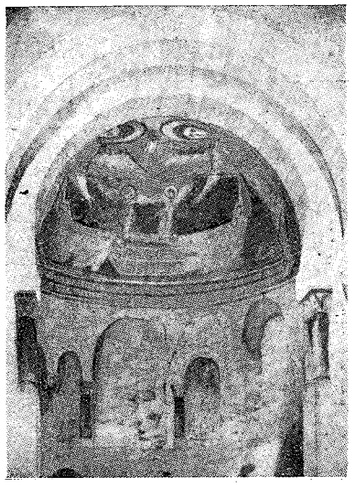


Fig. 52.
Mozaic din Germigny-les-Prés
(după Michel, I. p. 325)

Printre deosebitele încercări de a se ajunge la exprimarea reliefului, metalul martelat este ce era mai obicinuit. Dar oamenii nu se mulțumesc cu atâta. Trăim într'o epocă în care cultul relicvelor luase o mare desvoltare. Din Orient vin neîncetat resturi din corpurile martirilor, obiecte de care aceștia se serviseră în viața lor pământească. fragmente din vestmântul lor. Toate aceste obiecte sunt venerate cu pasiune. Relicvele sunt păstrate în biserici sau în capele, clădite anume pentru acest scop, devin chiar obiect de pelerinagiu .Drumurile spre ele sunt mereu pline de pelerini. Tot creștinul înainte de a muri dorește să se roage în fața unui fragment din adevărata cruce, sau a lespezii pe care șezuse Christos, în pretoriu, înaintea lui Pilat, a bucății de coloană de care fusese legat și flagelat, a unui ghimpe din coroana de spini. Pentru a permite credincioșilor această adorație, s'au construit relicvare, adică racle prețioase, în care fragmentele și resturile de sfinți — uneori corpuri întregi — erau prezentate adorației publicului. Când era vorba de trupul unui sfânt, adesea se construia o statuie informă de lemn în care se lăsa o cavitate, unde se puneau relicvele. Această cavitate se închidea cu o placă transparentă, de sticlă sau de cristal de rocă. Statua de lemn era apoi îmbrăcată cu plăci de metal prețios, martelat și bătut cu pietre scumpe.

Printre cele mai curioase statui relicvare, rămase din această epocă, este şi aşa numita „Sfânta Credinţă“ (La Sainte Foy), de la Conques, o localitate în Sudul Franţei (Aveyron). (Fig. 55). Ea datează de la sfârşitul secolului al X-lea. In poziţie frontală, s'ar zice imaginea grosolană şi violentă a unui idol păgânesc, cu privirea fixă, teribilă, dură şi rece — un idol îmbrăcat în metal preţios şi în pietre scumpe. Ca obiect de artă carolingiană, fiind atât de reprezentativ, el are o mare valoare.

In afară de lucrarea metalelor în repoussé, ori de aceste statui sau simulacre divine, asistăm în epoca carolingiană la o renaştere a tehnicei bronzului. Se reia astfel topirea acestui aliagiu de aramă, de cositor şi de zinc şi se efectuează din nou lucrări în acest material. Printre cele mai importante posedăm la Muzeul Carnavalet din Paris o statuie a lui Carol Magnul însuşi (Fig. 56) şi uşile bisericii palatine numite şi uşile lupului, după cele două capete de lup, ce le decorează. Au fost turnate odată cu edificarea bisericii, adică la sfârşitul secolului al VIII-lea.

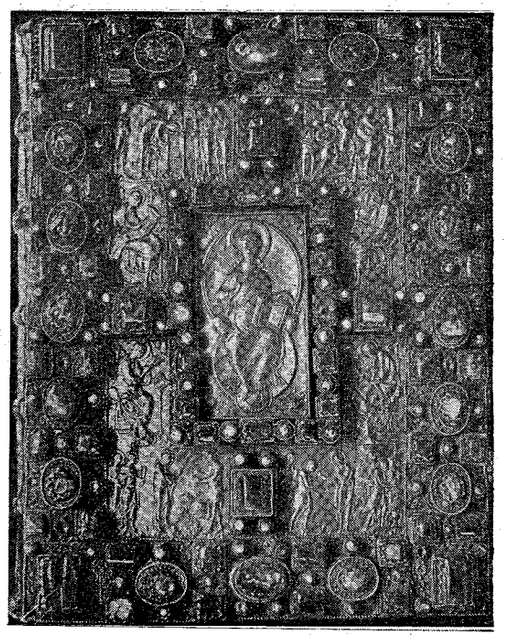


Fig. 53. — *Scoarţa dela Codex Aureus*
(după Propyl. VI. p. 338)

E natural ca mai mult decât în celelalte obiecte în relief, pe care le-am examinat până acum, să întâlnim aici influenţa directă a artei clasice. Aceasta s'ar explica prin faptul că artistul turnător era sub supravegherea directă a Impăratului, care, după cum ştim, aspira în tot ce făcea să egaleze arta ultimilor Impăraţi romani şi a celor din Constantinopol.

Mai rămâne să examinăm câteva alte forme pentru exprimarea reliefului, între altele sculptura în piatră. Ştim că epoca merovingiană fusese incapabilă să cioplească calcarul, aşa încât să obţină pentru construcţii şiruri regulate de blocuri frumos tăiate. Zidarii se mulţumeau ca materialul să fie cioplit neregulat şi aşezat în tencuiala unui zid aproape la voia întâmplărei. Arta faimoşilor constructori romani, am spus'o, se pierduse încetul cu încetul. Deabia dacă din când în când se mai face apel la meşteri din Sudul Europei sau din Italia, unde din pricina contactului zilnic cu monumentele clasice, mai exista o vagă amintire a unui lucru bine făcut. Impăratul Carol Magnul ajunge însă să obţină de la meşteri o fasonare destul de onorabilă a pietrei de construcţie. Când e vorba însă de un ornament în relief sau de o scenă cu personagii, artiştii acestei vremi sunt aproape incapabili să le realizeze. Tot ce sunt în stare să obţină este un relief într'un metal sau o rocă mai moale decât piatra. Calcarul le oferă dificultăţi, cu care inexperienţa lor luptă fără succes. Nici instrumentele nu'i serviau, nici ştiinţa ,nici îndemânarea. Sunt nevoiţi să reinventeze pas cu pas tehnica sculpturei. Din această pricină, primele lor tentative sunt grosolane şi de un aspect rebarbativ. Totuşi, cu perseverenţă şi cu trudă — tocmai din pricina acestei dorinţe pe care o au de a ajunge să reprezinte a treia dimensiune, în reliefuri mai pronunţate, — ceva mai târziu ei isbutesc de câteva ori. Aşa în portalul capelei S-tului Mihail, la intrarea mânăstirii Lorsch (Germania (Fig. 57). A fost construit în prima jumătate a secolului al IX-lea (830). Este deci pentru noi îndoit de interesant: întâiu pentrucă, prin felul cum sunt dispuse pietrele, el ne oferă un exemplu izbitor de ceeace am numit tendinţa picturală în arhitectura epocii. Apoi, pentrucă friza care desparte partea de jos a clădirei, de primul etaj, este sculptată şi prezintă un relief mai pronunţat decât cum l-am întâlnit la mai toate monumentele epocei precedente. Capitelurile sunt încă şi mai reliefate. Ele ne amintesc pe cele ale construcţiilor antice, ca, de altfel, şi împărţirea suprafeţei prin cele trei arcade.

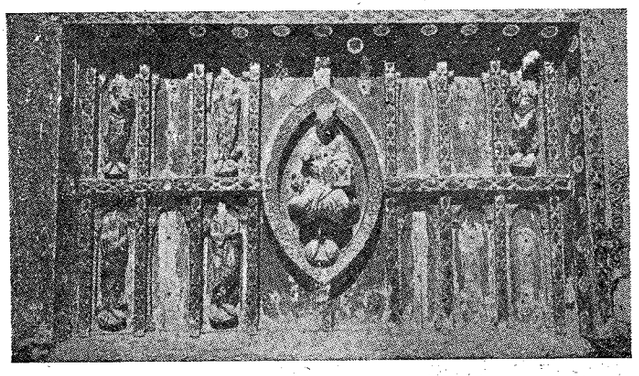


Fig. 54. — *Altarul din Ripoll*
[(după Cat. Museo de la Ciudadela, p. 23)

O altă tehnică pentru a reda relieful o întâlnim în ornamentele în stuc. Superioritatea execuţiei unei astfel de lucrări, faţă de cele în piatră, este manifestă. Şi era natural să fie astfel. Le era mai uşor sculptorilor să toarne forme într'un material plastic şi moale, cum era stucul, care nu se întărea decât mai târziu, decât să obţină relieful, scobindu-l cu instrumente inadecvate, în piatră. Multe monumente au păstrat până azi fragmente de stucaturi, resturi din ansambluri decorative importante. Unele, se găsesc în Elveţia, altele, în Italia, ca de pildă acest fragment de la S-ta Maria della Valle, Cividale (Italia) (Fig. 58).

Astfel, prin lucrarea metalului sub formă de plăci în relief, prin relicvarii, prin topirea bronzului şi obţinerea unor obiecte şi a unor statui de mici dimensiuni, prin sculptura pietrei şi prin ornamentul în stuc, arta carolingiană reuşeşte din ce în ce mai mult să evoce cea de a treia dimensiune. Prin aceasta ea pregăteşte drumul artei romanice.

Ne-a rămas să mai analizăm o ultimă serie de obiecte, însemnate prin rolul lor, destul de răspândite şi ajungând uneori la o calitate de execuţie remarcabilă: cele de fildeş. Sculptura în fildeş fusese mult preţuită în epoca elenistică. Arta de a o produce se transmite Bizanţului şi de acolo trece în Italia. Epoca carolingiană o adoptă, cum adoptase atâtea şi atâtea alte practice, cà-

racteristice pentru ultima perioadă imperială. Obiectele de fildeș, frumoase la înfățișare, cu vremea, patinându-se, căpătau o tonalitate și un luciu excepțional. Se lucrau apoi cu mai multă facilitate decât piatra și ofereau încă avantajul de a fi ușoare, deci portative. Pe de altă parte, ne amintim de legăturile pe care Carol Magnul le întreținea cu Orientul, cu anume califi, cu Palestina. Procurarea fildeșului nu era pentru el o problemă dificilă.

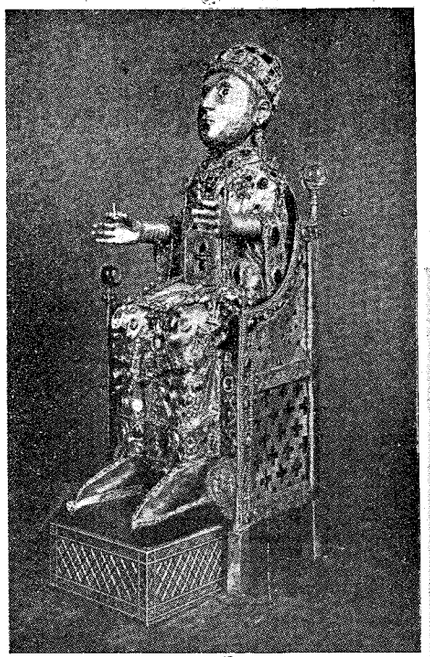


Fig. 55. — *La S-te Foy.*
(după Michel, II. p. 847)

Servindu-se de modele vechi, artiștii carolingieni ajung să efectuieze exemplare foarte reușite. Intâlnim astfel o scoarță de evangheliar, azi la München, care a fost terminată în a doua jumătate a sec. al IX-lea (Fig. 59). Un chenar bogat, de foi de acant, închide scena din mijloc. Scena însăși este de o compoziție mai complicată. Ea e plină de fel de fel de aluzii și de simboluri. Christos răstignit pe cruce este înconjurat de sfintele femei, alături de care se găsește Biserica, reprezintată chiar la picioarele crucei, ținând într'o mână steagul, simbol al triumfului ei, iar în alta un pahar, în care se scurge sângele Mântuitorului, pentru răscumpărarea păcatelor noastre. De cealaltă parte, tot Biserica, tot cu steagul

Fig. 56. — *Carol Magnul (bronz)*
(după Bréhier, p. 148)

în mână, răpește Ierusalimului, adică Sinagogei, domnia lumei. Sinagoga este și ea figurată sub forma unei femei în costum regesc. Sus, soarele și luna,

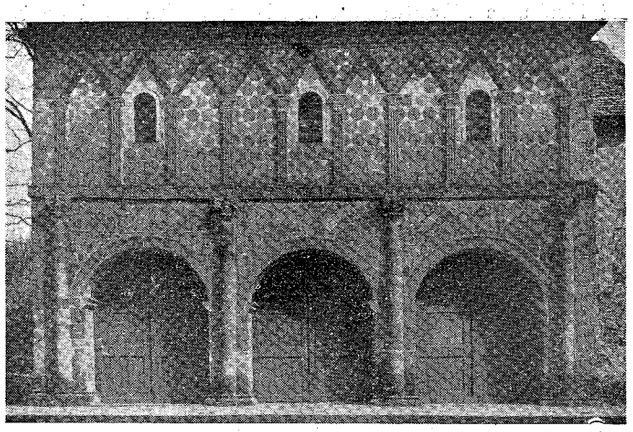


Fig. 57. — *Portalul de la Lorsch*
(după Propyl, VI. p. 345)

ca figuri aripate, susținute de nori. Jos, dedesubtul Răstignirei, este Invierea. La stânga se vede mormântul lui Christos, care, după concepția orientală, este

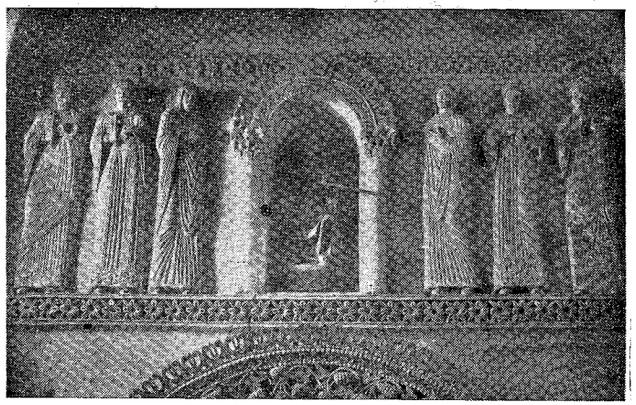


Fig. 58. — *Decorație în stuc (S-ta Maria, Cividale)*
(după Propyl. VI. p. 324)

reprezentat ca o clădire măreață prin proporțiile ei, în fața căreia îngerii anunță sfintelor femei Invierea lui Christos.

Mai jos, se văd morţii eşind din morminte, pentru Judecata de Apoi. Iar jos de tot, aceiaşi figurare, aproape păgânească, a Oceanului şi a Pământului, reprezentaţi sub formă de divinităţi, ca şi în manuscrisul analizat mai sus.

Ceva mai târziu, la sfârşitul sec. al X-lea, găsim plăci de ivoriu şi mai fin sculptate, mai simple ca aspect, mai bine ordonate, mai armonios compuse, cum este cea care se găsea în colecţia Figdor din Viena (Fig. 60). Clasic ca stil şi bine echilibrat, un ornament de frunze de acant constitue chenarul. La mijloc, se reprezintă scena Neîncrederei Sf-tului Toma. Este o lucrare de un caracter tot atât de monumental şi tot atât de nobil, ca şi reprezentarea Sfân-

Fig. 59. — *Scoarţă de carte în fildeş* (după Propyl. VI. p. 327)

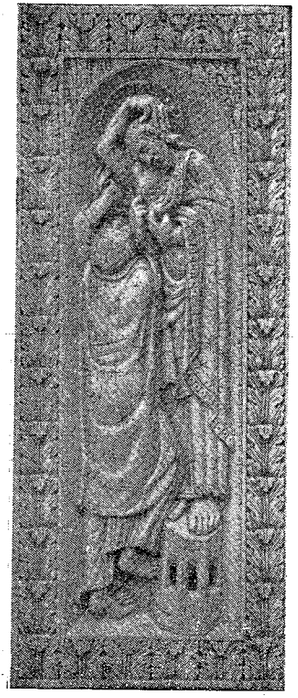


Fig. 60. — *S-tul Toma (fildeş)* (după Propyl. VI. p. 335)

tului Luca din pagina de manuscript, pe care am citat-o la începutul capitolului. Noblețea în simplicitate este una din calităţile cele mai greu de obţinut. Ea este evidentă aici, atât în atitudini, cât şi în felul în care aceste două figuri sunt înţelese şi se încadrează în ornamentele florale. De aceea putem spune că o atare sculptură, deşi de mici dimensiuni, poate rivaliza cu orice operă mare şi poate fi considerată printre cele mai de seamă realizări ale artei carolingiene mai târzii.

ARTA BIZANTINĂ

Am părăsit arta occidentală în momentul când, în acea parte a Europei, se pregăteau caracterele decisive care vor determina stilul perioadei romanice. Să ne întoarcem acum la Orientul apropiat, de care a fost adesea vorba, când am enumerat sursele de inspiraţie dela care s'a adăpat Occidentul, dar de care nu ne-am ocupat până acum, decât în treacăt. E drept, vorbind despre manifestările artistice ale Occidentului, am fost siliţi să facem uneori incursiuni în arta Răsăritului, să comparăm între ele monumentele construite în această vastă regiune cu cele din restul Europei. In vremea însă în care, în Apus, asistam la schimbări atât de fundamentale, încât toată viaţa naţiunilor care se întind dela ţărmurile Oceanului până aproape de Vistula, era prin ele adânc sdruncinată, Orientul este mai stabil, mai statornic şi rămâne mai puternic. El reprezintă prestigul amintirei imperiale, forţa conştientă a unor stăpânitori cu o lungă tradiţie în urma lor, şi centrul de gravitate al creştinătăţii. De când Constantin cel Mare decretase creştinismul ca religie de stat, o schimbare esenţială se produsese în lumea de atunci. Toate privirile sunt îndreptate spre Constantinopol. In plus, partea Europei şi a Asiei ce constituia Imperiul de Răsărit, este cea în care au loc evenimentele istorice cele mai bogate în consecinţe din această vreme, multe din ele în legătură directă cu credinţa. Totul contribue deci ca să facă din Constantinopol şi din ţinuturile subordonate Impăratului, în Răsărit, centrul istoriei mondiale din această vreme. Aci iau naştere ereziile, după ce creştinismul e recunoscut ca religie de stat; aci se întrunesc soboarele ecumenice, pentru ca, în faţa acelor erezii, să determine adevărata dogmă; de aci porneşte monahismul, care, am văzut, contribue, nu numai la evoluţia formei bisericei, dar chiar la evoluţia culturală şi artistică, în Orient şi în restul Europei. Pentru toate aceste motive, situaţia Imperiului de Răsărit ne apare ca ceva cu totul excepţional. Dar şi din punct de vedere artistic, Orientul nu e cu nimic mai pre jos decât cele mai strălucite regiuni ale lumei de atunci.

In timpul domniei lui Constantin cel Mare, se întâmplă un eveniment, care are asupra desvoltării viitoare a artei o importanţă poate tot aşa de mare, ca şi fondarea Constantinopolului şi mutarea capitalei în această cetate: este aşa zisa descoperire a Sfintei Cruci. Ea zguduie toată lumea creştină. Ca o consecinţă imediată, Impăratul şi mama lui, Elena, construesc o serie de clădiri pe locul unde se scursese viaţa şi pătimise Mântuitorul. Aceste clădiri devin centre de atracţie pentru pietatea creştină. De atunci începe seria interminabilă de pelerinaje la locurile sfinte, care se vor continua în tot Evul Mediu şi care vor culmina în expediţiile Cruciaţilor.

Odată cu recunoaşterea creştinismului ca religie oficială, din persecutată şi silită să se exercite în locuri ascunse, cum fusese, şi să-şi îngroape morţii

în catacombe, ea devine religia triumfătoare. Din recunoştinţă pentru acţiunea Impăratului, biserica se transformă în servitoarea credincioasă a curţei şi a familiei imperiale. Astfel noua credinţă, care, în teorie, domina sufletește lumea întreagă şi pe Impărat, în realitate trebue să asculte, cu voie sau fără voie, de impulsiile, de ordinele chiar venite dela acesta. Iar caracterul primitiv al religiei şi al celor ce se găseau în fruntea ei, suferă din această pricină profunde schimbări.

Ceremonialul curţii, înfăţişarea ce ia Impăratul, oridecâteori apare în public, cultul al cărui obiect devine persoana şefului statului — cult imitat după cel al suveranilor statelor orientale — intră de atunci încolo în ritualul religiei, ca şi costumele purtate de înalţii funcţionari imperiali. Arta, toată arta, atât cea în serviciul religiei, ca şi cea laică, se supun exact aceloraşi sugestii. Şi, pe când la Constantinopol şi la curte asistăm la crearea unor tradiţii, la fortificarea unor tendinţe, care vor fi determinante pentru desvoltarea dogmei şi pentru direcţia pe care o va lua arta creştină a timpului, celelalte oraşe importante, cum ar fi Salonicul, Antiochia, Alexandria, Miletul, care până atunci jucaseră un rol politic şi cultural aproape tot aşa de covârşitor ca şi capitala, sunt zguduite de mişcări populare şi de revoluţii, asistă la naşterea unor erezii îndreptate împotriva şefilor bisericei din Constantinopol şi contra credinţei, aşa cum se desvoltase acolo. Aceste oraşe sunt pedepsite de oştile Impăratului, slăbesc, iar influenţa lor culturală decade. Din ce în ce mai mult, centrul religios şi artistic al Imperiului se concentrează în capitală, la Bizanţ. In acest oraş, e drept din numeroase surse, se va elabora viitoarea artă creştină, arta bizantină.

Din tradiţia clasică încă perzistentă, ca o consecinţă a exemplarelor prestigioase de artă antică ce se ofereau vederei; din amintiri de artă elenistică; din tot bagajul oriental, venit din Persia sasanidă, dela Semiţii din Asia şi dela poporul egiptean, arta imperială constantinopolitană tinde să formeze un tot organic. Dela exemplele clasice îi rămâne acea persistenţă a atitudinilor nobile şi a draperiilor ce cad armonios, a stilului şi a simplicităţii, care durează în arta bizantină mult timp după ce aceste calităţi dispăruseră din restul Europei. Curentul oriental, venit prin provinciile răsăritene ale Imperiului, îi trimitea forme şi tehnice noui, nevoia de o realitate concretă, sensul pentru ceeace e monumental. Meritul Bizanţului a fost că, din aceste elemente orientale, din cele clasice de tip antic şi din cele de tip elenistic, a putut forma ceva unitar, o sinteză pe care Impăratul şi artiştii grupaţi în jurul curţii o impun întregului Imperiu. Monumentele care se zidesc sub acest imbold, operile ce răsar în preajma Palatului, oricare ar fi ele, devin astfel modele pentru toate celelalte provincii, oricât de îndepărtate, ale Impărăţiei.

Desvoltarea artei bizantine a cunoscut totuşi o perioadă de încetineală şi de decadenţă. Este momentul în care, pe deoparte, Persia şi Slavii atacă neîncetat statul, iar Islamul începe să-şi întindă dominaţia asupra provinciilor mai excentrice, adică în Asia Mică şi Egipt, iar pe de alta, la Constantinopol însuşi, se produce mişcarea iconoclastă, pe care unii Impăraţi şi biserica o îndreaptă în contra cultului icoanelor, a imaginelor la care se închină lumea în biserici. Din această pricină, arta bizantină, în desvoltarea ei până către finele sec. al XII-lea, cunoaşte două perioade culminante, două „epoci de aur": una, care ţine dela începutul sec. al IV-lea până către sfârşitul sec. al VII-lea şi al cărui moment suprem este în legătură cu domnia lui Justinian; alta, dela finele sec. al IX-lea până la finele sec. al XII-lea, atunci când la Constantinopol domnesc

Impăraţii Macedoneni şi Comnenii, şi când arta bizantină devine „arta regulatoare a Europei".

Intre aceste date, adică de pe la finele sec. al VII-lea până la finele secolului al IX-lea, asistăm la o epocă de decadenţă, de svârcoliri şi de lupte intestine, cauzată de evenimentele la care făceam aluzie. Insă, din pricină că între tendinţele şi doctrinele uneia, şi cele ale celeilalte dintre aceste două epoci, este greu de făcut o distincţie netedă, şi pentrucă multe construcţii, din cea de a doua perioadă, nu sunt decât imitaţii după modelele dispărute din prima perioadă, vom fi nevoiţi să le menţionăm împreună.

In toată această parte a manualului meu, voi fi condus, pe de o parte de capitolul substanţial pe care Gabriel Millet l-a destinat artei bizantine, în Istoria Artei de sub direcţia lui André Michel, pe de alta de cel, tot aşa de important, al lui Ch. Diehl, din Istoria Universală a Artei, de sub direcţia lui Marcel Aubert. Ţin să adaog că arta bizantină a fost studiată cu predilecţie, în ultimul timp, de o seamă de istorici englezi, printre care O. M. Dalton iar la noi de profesorul I. D. Ştefănescu.

Arhitectura, Sculptura şi Pictura

După această scurtă introducere, care fixează cadrul în care se va desvolta arta bizantină, să examinăm câteva din manifestările ei mai importante. Vom începe cu arhitectura, nu numai pentrucă ea are o parte însemnată în crearea notelor dominante, a acelor caractere izbitoare, prin care se va semnala Bizanţul, dar şi pentru că ea înglobează şi supune cerinţelor ei celelalte manifestări artistice, concepute ca auxiliare pentru împodobirea monumentelor, în special a celor religioase. Nu vreau să zic prin aceasta că arhitectura civilă n'a existat şi că n'a avut partea ei de glorie în ansamblul splendidei civilizaţii bizantine. Cum însă monumente de arhitectură civilă aproape n'au mai ajuns până la noi, va fi greu în expunerea noastră să ne raportăm la construcţii pe care nu le cunoaştem decât din descripţii literare. Ne vom mărgini deci numai la construcţiile religioase. E bine de ştiut totuşi că palatul imperial, la anumite epoci, se întindea pe o suprafaţă de 400.000 m², un dreptunghiu care putea astfel măsura un kilometru lungime, pe o lăţime de patru sute de metri.

Cum se prezinta această imensă aglomeraţie de clădiri, ne este însă greu să o afirmăm cu precizie. Au rămas, ce e drept, anume resturi, la Constantinopol. Ele însă, din pricina devastărilor suferite în decursul vremurilor, prin invaziile Cruciaţilor şi ale Turcilor, sunt astăzi mult prea meschine, pentru ca pornind dela ele să putem completa şi reface în gând aspectul reşedinţei imperiale. Palatul lui Diocleţian dela Split, mai bine păstrat, ne poate fi de mare ajutor ca să ne faciliteze închipuirea înfăţişărei celui din Bizanţ. Cu meşteri aduşi din Asia, Diocleţian îşi construise cea mai mare clădire din câte ne-au rămas din aşa numitul „Bas empire". Din studiul resturilor acestui palat se poate deduce, cum am spus şi în alt loc, că aci se utilizau pentru prima dată anume inovaţii pe care Orientul le trimetea arhitecturei religioase bizantine. Intr'un anume sens putem deci să considerăm palatul lui Diocleţian ca un fel de prim exemplar al arhitecturei civile bizantine. Această construcţie, precum şi puţinele date precise pe care le avem asupra altor monumente civile, sunt cu atât mai preţioase, cu cât din ele se vede, poate mai bine decât din arhitectura religioasă, sinteza pe care arhitecţii şi constructorii timpului au

realizat-o din amestecul elementelor luate din arta clasică şi din ceeace Orientul a transmis artei bizantine.

Să ne ocupăm acum de arhitectura religioasă. Primele monumente importante datează din epoca lui Constantin cel Mare. Acest monarch a năzuit să lase după el clădiri demne de puterea lui şi de fundatorul religiei creştine, nu numai pe locul chiar unde trăise Mântuitorul şi unde îşi propovăduise învăţătura, dar şi în vasta capitală eternă a Imperiului, la Roma, în oraşul unde tradiţia pretinde că fusese episcop şi suferise martiriul primul Apostol, Petru, şi unde, în catacombe, se găseau mormintele atâtor martiri. Monumentele, cele mai multe, derivă din planul bazilical. Bazilica este modelul pe care creştinismul oriental, uneori şi cel occidental, îl adoptă la început, pentru locaşurile de rugăciune. Dar, alături de acest plan foarte generalizat, există şi cel al bisericei circulare sau octogonale. Din aceste două forme, care amândouă se întâlnesc sub Constantin cel Mare, cea care era susceptibilă, prin adaosuri şi modificări, de un viitor mai strălucit, e cea din urmă: biserica circulară. Ea putea primi ameliorări şi complectări care să ducă, ca un ultim stadiu, până la faimoasa clădire de aspect cubic, a „Sfintei Sofia" din Constantinopol.

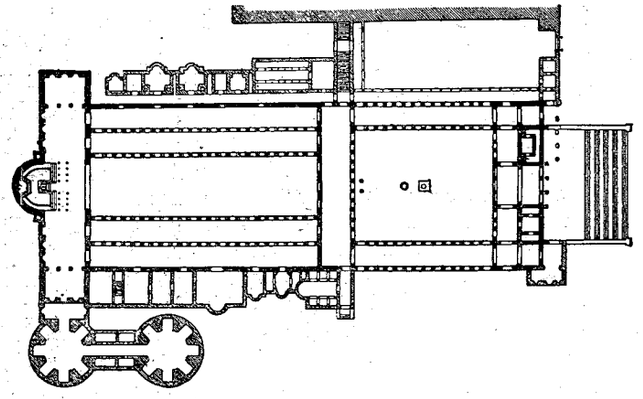


Fig. 61. — *Planul bazilicei primitive a S-tului Petru*
(după Propyl. VI. p. 16)

Planul bisericii „Sfântul Petru", pe care Constantin cel Mare o zidise la Roma, pe mormântul celui mai mare dintre Apostoli, dar din care azi nu a mai rămas nimic, îl cunoaştem (Fig. 61). Este de tipul bazilical. El constă dintr'o sală dreptunghiulară, mărginită de două şiruri de coloane, dincolo de care se găsesc, de o parte şi de alta, câte două săli mai înguste, patru în total, despărţite între ele tot prin coloane. Sala dela mijloc este nava centrală, celelalte sunt navele laterale. Deşi în acest plan apar două rânduri de nâvi laterale, de obiceiu, în celelalte biserici de acest tip, nu aflăm decât o singură navă laterală, de o parte şi de alta. In spate este absida, în care este aşezată masa pe care oficiază preotul. Intre absidă şi nave se găseşte corul bisericii, care aci se confundă cu un transept.

In faţă, spre Apus, e intrarea. Inaintea intrării se găseşte o curte înconjurată de toate părţile de o colonadă, închizând un atriu, iar în mijlocul atriului se afla obicinuit o fântână, la care se purificau creştinii înainte de a intra în biserică. In faţa atriului este un nartex — o tindă — şi în faţa tindei, o scară.

Aceste părţi ale bisericii vin, unele, din arhitectura domestică clasică, altele din arhitectura publică clasică. Atriul, de exemplu, este încăperea din locuinţele private romane care, aşezată cam la mijlocul lor, constituia centrul clădirei. Basilica propriu zisă este, la origine, locul unde la Roma şi în Orient

se făcea comerţ, adică se încheiau afacerile, şi unde se împărţea dreptatea, adică se ţineau şedinţele tribunalului. Planul basilicei creştine, copiat prin urmare după cel al basilicelor publice, devine planul locaşului în care se vor ţine întrunirile credincioşilor. Acestei basilici i se adaugă în faţă atriul, care e ca un fel de tindă, în care cineva poate să asculte slujba, atunci când ar veni mai târziu la biserică sau când, nu pe deplin instruit în credinţa creştină (neofiţii), n'ar avea dreptul să intre chiar în locaşul bisericei, să se amestece cu cei deplin instruiţi. Lipind atriul de basilică, adăugând acestei basilici o sală transversală şi o absidă, în care se găseşte masa pe care se oficiază slujba, avem „grosso-modo" planul basilicilor creştine din această epocă.

Şi nava centrală, şi cele laterale sunt acoperite cu un tavan de lemn, căci nu se găsise încă mijlocul de acoperire cu piatră. In treacăt fie zis — acest fel de construcţie reprezintă o regresiune faţă de construcţiile clasice, cum ar fi palatul imperial de pe Palatin, sau termele faimoase ale lui Caracala ori Diocleţian, unde astfel de probleme, acoperirea cu boltă, de pildă, fuseseră rezolvate, dar a căror soluţie se uitase.

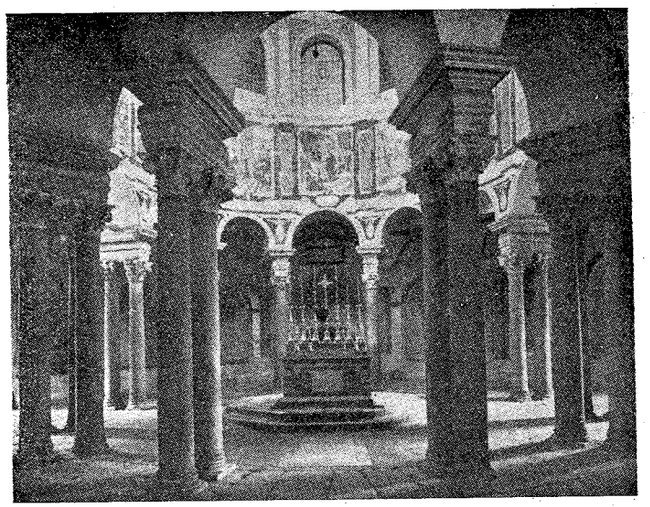


Fig. 62. — *Bis. S-ta Constanţa din Roma*
(după Propyl. VI. p. 158)

Este de observat că, cele mai importante clădiri bizantine apar la Roma şi nu la Bizanţ, în primele decenii, după ce creştinismul devenise religie de stat. Viaţa în umbră pe care noua religie o dusese până atunci, suferinţele ei trecute, crează un prestigiu şi o tradiţie ce nu se pot uita, cum şi o obligaţie pentru Impăratul, care făcuse din ea religia însăşi a statului roman de Răsărit. Aşa se explică pentru ce, în secolul al IV-lea, arta bizantină, sau, cel puţin, manifestările ce o preced, trebuesc căutate în capitala Imperiului de Apus, şi nu în cea de la Răsărit, fără să mai vorbim de arta paleocreştină, al cărui centru principal este în Roma.

După acest plan a fost clădită, tot de Constantin cel Mare, deci în sec. al IV-lea, biserica dela Bethleem, deasupra ieslei în care se născuse Mântuitorul.

Alături de bisericile de tip basilical, găsim în această vreme, adică în secolele al IV-lea şi al V-lea, tot aşa de răspândite, pe cele circulare sau octogonale. Ele imitează clădirea pe care Constantin cel Mare o înălţase deasupra Sf. Mormânt, dar care nu ni s'a păstrat în forma ei primitivă. Una din clă-

dirile derivate din acest plan, o formă foarte apropiată de cea originară, este biserica Sf. Constanța, din Roma (Fig. 62). Ea a fost zidită pentru a servi de mormânt unei fete a Impăratului.

De obiceiu, bisericile de tip bazilical erau ridicate în vederea reunirei credincioșilor pentru a asculta slujba, iar bisericile de formă rotundă aveau menirea să servească de baptisterii sau de clădiri funerare. Ultimele constau dintr'o sală centrală, rotundă, în jurul căreia se întindea un deambulatoriu circular. Ne putem deci reprezenta partea din mijloc ca realizând geometric un cilindru, cuprins între coloanele ce-l mărginesc, peste care se ridică un tambur, adică o secțiune de cilindru, încoronat de o calotă, adică de cupolă. Aceste clădiri circulare, spre deosebire de cele bazilicale, sunt încă de atunci acoperite cu cupole de piatră sau de zidărie. Din felul cum aceste cupole se vor sprijini pe partea de jos a clădirii, vor decurge consecințe importante pentru evoluția viitoare a arhitecturei.

In secolele următoare, ambele aceste planuri, atât de deosebite, vor continua împreună să servească de model.

Arta bizantină constantinopolitană, în epoca lui Justinian, adică atunci când Impăratul din Răsărit dispune de mijloace financiare inepuizabile, de un prestigiu pe care nu l-a mai cunoscut lumea dela ultimii Impărați romani, își întinde domeniul și dincolo de Adriatica, la Ravena, capitala bizantină a Italiei. Aici ea cunoaște o înflorire atât de strălucită, încât monumentele clădite pe solul italian pot să rivalizeze ca frumusețe, soliditate și măreție, cu cele din Imperiul Bizantin propriu zis. Până astăzi ele constitue un tot din cele mai impunătoare ale acestei arte. Intre alte construcții, Sf. Apollinare in Classe, clădit după sistemul bazilical și păstrat aproape intact până în timpul nostru, se bucură de un prestigiu imens. Spre deosebire de bisericile examinate până acum, monumentul este împodobit cu o foarte strălucită decorațiune în mozaic, în absidă. Absida însăși este puțin mai ridicată decât restul bisericii, pentrucă dedesubtul ei se află o criptă.

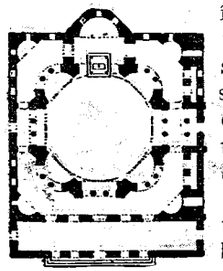


Fig. 63.
Bis. S-tul Sergiu (Constantinopol)
(după Michel. I. p. 140)

Cum spuneam însă, planul bazilical era mai ingrat și mai rigid, deci mai puțin susceptibil de modificări. Cu totul altul este cazul cu planul circular ori octogonal. Desvoltându-se, acesta ne va conduce la cel al bisericei Sf. Sergiu și Bacchus din Constantinopol. Marginile cupolei rotunde vor fi întinse și prelungite dincolo de coloanele navei centrale, așa încât spațiul acoperit de cupolă va fi sensibil mai întins. Impresia de grandoare, pe care nu putea s'o producă un coperiș de proporții mai reduse, este aici cu mult intensificată (Fig. 63).

Pentru a lărgi cupola, pentru a-i da posibilitatea să se sprijine și dincolo de cercul format de coloanele sau de zidurile sălii dela mijloc, arhitecții au procedat în chipul următor. Ei au golit laturile oblice ale octogonului și le-au transformat în firizi „à jour", susținute de coloane mai delicate decât cele care se găseau în unghiuri. Celelalte laturi au rămas însă neatinse. Bolta întinzându-se și asupra acestor firizi, prin aceasta i s'a lărgit suprafața cu toată suprafața ocupată de curbura firizilor.

Soluția cea mai fericită a acestei probleme, a fost obținută însă nu la Sf. Sergiu și Bacchus, ci la biserica San Vitale din Ravena, de care ne-am ocupat într'unul din capitolele precedente. Aci, toate laturile poligonului au fost

transformate în nișe și zidurile suprimate. Astfel, calota se poate întinde asupra întregei suprafețe astfel circumscrisă (cf. Fig. 32). Din pricina atâtor spații golite, a coloanelor numeroase, mici și mari, construcția devine mai ușoară, capătă un avânt, dă impresia de înălțare spre cer, mai mult decât celelalte biserici de plan similar. Iar ca urmare a distribuirei luminei, care cade și de sus, dar care se strecoară și printre coloane, punând în evidență părțile laterale ale bisericei, multiplicând adică efectele pitorești, de perspectivă, se crează o atmosferă mistică cu mult mai subtilă decât în construcțiile de până acum.

Dar, capodopera desăvârșită a arhitecturei bizantine, una din minunile lumei, este S-ta Sofia, adică biserica Sfintei Ințelepciuni, din Constantinopol. Și pe ea o încoronează o cupolă.

Ne aducem aminte că trecerea de la forma cubică a massei construcției la emisfera ce o acopere și-i completează avântul spre cer, se poate face prin pandantive și prin trompe. Trompa, ca sistem de construcție, n'a găsit multă favoare la Bizantini. S'a considerat acolo a fi mai armonios și mai logic pandantivul. In locul firidei ca un cuptor de pâine sau ca o scoică, ei au preferat să umple spațiile dintre cele patru mari arcuri, adică să creeze la intersecția lor niște triunghiuri cu suprafața curbă, care să ia asupra lor o parte din greutatea bolții. Acest sistem de boltire pe pandantiv, a fost întrebuințat într'un chip extraordinar de ingenios tocmai la construcția Sf. Sofia.

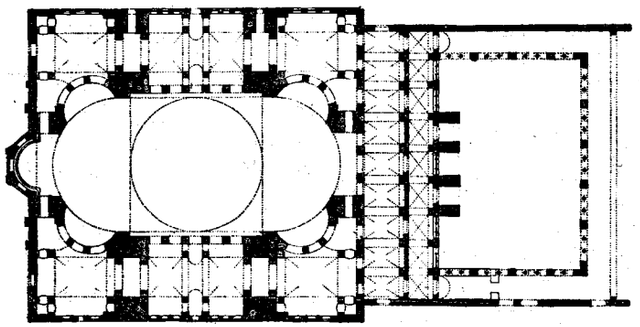


Fig. 64. — *Planul S-tei Sofia*
(după Propyl. VI. p. 32)

Ea reprezintă astfel soluția aproape miraculoasă a unor probleme, care până atunci păreau insolubile. Incercările pe care le făcuse arta construcției, progresele ce ea realizase, cu greu pot explica trecerea bruscă și îndrăzneață dela acele slabe începuturi, la rezultatele curajoase și definitive, la care au ajuns cei doi arhitecți asiatici, Anthemisius din Tralles și Isidor din Milet, constructorii Sfintei Sofii. A fost o reușită a cărei origine e greu de explicat și care n'a mai fost încercată a doua oară. E un moment unic, fără trecut, fără viitor, și prin aceasta cu atât mai demn de admirația noastră [1]).

Planul bisericei (Fig. 64), după cum ne spune Max Hauttmann, autorul textului introductiv din volumul din Propyläen, consacrat artei debutului Evului-Mediu, se poate citi în două feluri. Ne putem închipui sau că planul primitiv, circular, înscris într'un pătrat, a fost tăiat la mijloc și acolo a fost in-

1) „Nici o dată geniul Romei și cel al Orientului nu s'au asociat într'o întreprindere mai surprinzătoare și mai armonioasă" zice Choisy, citat de Ch. Diehl, op. cit. p. 218.

trodusă cupola şi stâlpii ce o susţin; sau că într'o biserică de formă basilicală a fost pe de o parte lărgită absida, iar pe de alta, la intrare, i s'a alipit o altă absidă identică. Faptul că planul poate să fie explicat şi într'un fel şi într'altul, arată cât de ingenios a fost conceput.

Construcţia aceasta a fost imaginată în aşa fel, încât toate elementele ei să conducă vederea spre cupola care o încoronează. (Ca şi la Sfântul Petru, la Roma, de altminteri). Iar această cupolă, aruncată în spaţiu, uşoară şi aeriană, undeva departe, dă impresia „că e suspendată de cer printr'un lanţ de aur". Autorii ei au reuşit să obţină aceasta, nu numai ridicând la înălţimi vertiginoase o boltă colosală (cu un diametru de treizeci şi unul de metri) care pare şi mai colosală prin jocul perspectivei, dar şi prin faptul că, alături de cupolă, în absidă, au făcut o spărtură în semicerc, adică au construit o altă jumătate de cupolă, care la rândul ei se continuă prin trei firizi. De jos până sus, din lărgire de orizont în lărgire de orizont, se ajunge în chipul cel mai natural şi oarecum pe nesimţite la acel spaţiu imens, sus, în partea cea mai înaltă a construcţiei. Este ca şi cum zidurile ar fi căzut unele după altele, spre a face loc aerului şi luminei, aşa încât din mijlocul bisericii, dacă te uiţi înainte sau îndărăt, spre absidă sau spre arcul de la intrare, nimic nu mai împiedică vederea. De asemenea, dacă cineva ridică ochii şi trece pe nesimţite de la fundul bisericii spre partea de sus, acoperită de cupolă, şi de acolo înainte, spre poarta de intrare, spaţiile largi, aerate, încântătoare, se succed unul după altul (Fig. 65).

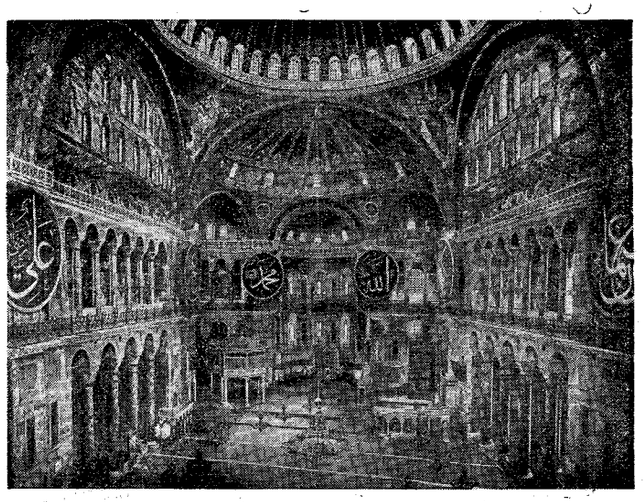


Fig. 65. — *S-ta Sofia (interior)*

După construirea Sfintei Sofii şi un atât de splendid rezultat s'au încercat la Constantinopol şi alte planuri, mai puţin îndrăsneţe faţă de ceeace se realizase, planuri în care s'au introdus oarecare modificări. Este cazul cu Sf. Irina, tot din sec. al VI-lea. Şi ea posedă o cupolă exterioară, deasupra unui tambur relativ mai înalt decât cel de la Sf. Sofia. Cupola însă, în loc să se sprijine pe două ziduri, la dreapta şi la stânga, şi pe două arcuri, în fund şi înainte, se înalţă pe arcuri în toate patru părţile. Aceste arcuri se prezintă ca nişte deschizături imense, din care n'a mai rămas în picioare de cât conturul gigantic. Ele, la rândul lor, transmit mai departe presiunea ce primesc, la dreapta şi la stânga, la nişte stâlpi colosali, şi constituesc astfel pătratul în care se va înscrie circonferinţa bolţei. Pentru ca să se treacă de la pătrat la circonferinţă nu s'a

recurs la trompe, ci tot la pandantive, s'a umplut adică golul dintre arcuri prin triunghiuri concave.

O altă derivaţie a planului circular o găsim în bisericile care au forma crucii, adică la care planul prezintă două dreptunghiuri întretăindu-se. Planul cruciform a fost utilizat tot de Justinian, la clădirea bisericei Sfinţilor Apostoli din Constantinopol. Biserica aceasta a fost distrusă, dar ea a fost copiată, înainte de distrugere, de constructorii basilicei S-tului Marcu, din Veneţia. Sfinţii Apostoli, după spusele textelor timpului, ar fi fost şi mai frumoasă de cât celebra biserică veneţiană.

Acestea sunt clădirile mai însemnate din prima epocă de aur a artei bizantine. După Justinian şi după urmaşii acestuia asistăm la întărirea puterii Islamului, la cuceririle pe care Arabi le fac în detrimentul Imperiului bizantin şi, ca o consecinţă, la o restrângere a influenţei acestuia. Cum această nenorocire, abătută asupra Imperiului, coincide mai mult sau mai puţin cu lupta pe care unii dintre Împăraţi şi biserica o duc contra icoanelor, este natural să asistăm la o decadenţă vizibilă a artei, aproape sub toate formele ei. In regiuni mai depărtate însă şi mai neturburate, cum era Armenia, arhitectura şi artele ajutătoare se desvoltă în mod normal. Se procedează la experienţe, care vor avea o mare importanţă pentru desvoltarea ulterioară a construcţiilor creştine, mai ales a celor de mici dimensiuni. Aici, de pildă, într'o biserică, pe un plan tot în formă de cruce, cupola se va aşeza la intersecţia braţelor. O astfel de cupolă va căpăta proporţii din ce în ce mai impunătoare, prin înălţimea la care e ridicată. La acest rezultat se ajunge prin interpunerea, între cupolă şi arcurile care o susţin, a unui tambur cilindric. Cilindrul acesta va putea fi ridicat cu atât mai sus, cu cât se va restrânge baza lui, încât impresia de eleganţă şi de sveltеţă va fi în genere plătită cu pierderea impresiei de monumental. Un exemplar interesant de astfel de biserică va fi cel din

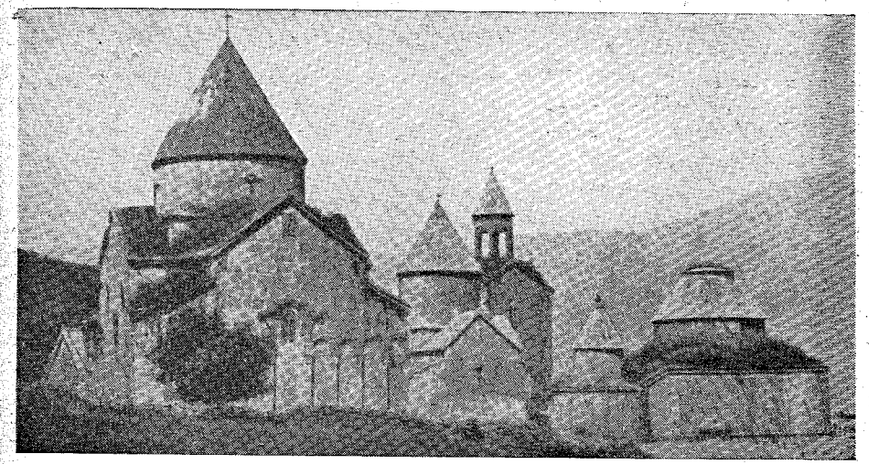


Fig. 66. — *Biserica din Sanahin (Armenia)*
(după Propyl. VI. p. 230)

Sanahin, Armenia, aparţinând unuia dintre tipurile cele mai frecvente din acea ţară. Acest tip de biserică se va răspândi până departe şi va fi destinat la un mare viitor (Fig. 66).

După această scurtă privire asupra arhitecturei bizantine mai vechi, să procedăm la studiul decoraţiei aplicată acestor monumente. Cele mai multe din ele, ca şi în Apus, sunt construite nu din piatră tăiată şi cioplită, ci din piatră spartă şi din bucăţi de piatră amestecată cu cărămidă. Acest procedeu este rezultatul nu numai al unor necesităţi de ordin tehnic, adică al faptului că cei mai mulţi dintre constructori nu mai ştiu fasona o bucată mai voluminoasă de calcar, pentru ca s'o aşeze în construcţii de perfecţia celor pe care le-a cunoscut Roma veche; este în această preferinţă şi un interes deosebit pentru cărămida în sine, pentru efectele de ordin pitoresc, pe care ea, prin culoare, grăunte şi dispoziţie, le poate produce într'o clădire. Arta acestei epoci, în deosebi în Orient, se adresează unor oameni al căror gust îi poartă spre ce este strălucitor şi pestriţ, spre combinaţii de nuanţe, de tonuri sau de linii, care se traduc în motive decorative. O clădire de acest fel, adică cea în care cărămida apărea la faţa zidului, oferea ochiului mai multă variaţie de aspect decât pereţii masivi din piatră, viguroşi, albi şi netezi destinaţi a înfrunta secolele, dar care, prin aceasta chiar, păreau greoi, monotoni şi de o severitate greu suportabilă.

Cărămida permitea într'o zidire, prin amestecul, într'o oarecare dispoziţie ritmică, de bucăţi arse în diferite feluri şi deci de deosebite nuanţe, fel de fel de combinaţii de culori. Prin juxtapunerea lor se ajungea astfel la ornamente de cel mai atrăgător aspect. Combinaţii plăcute se obţineau atunci când piatra şi tencuiala se amestecau cu cărămidă. Acest fel de construcţie ne este în deosebi familiar, fiindcă bisericile româneşti, cele mai vechi, oferă tocmai o dispoziţie similară, în care rânduri de cărămidă alternează cu rânduri de piatră, uneori prinsă în tencuială, alte ori în celule de cărămidă, care se succed în mod paralel. Un astfel de zid joacă şi sclipeşte la lumină, oferă posibilităţi de variaţie de tonuri, pe care nu le oferă un zid de piatră, masiv, lins, uniform. De multe ori, mai ales în clădirile importante, constructorii şi arhitecţii nu se mărgineau numai la aceste ornamentări modeste. Peste zidul obişnuit, ei procedau la o aplicare, adică la o îmbrăcare a lui exterioară, cu un material mai preţios decât cărămida ori piatra. Rezultatul era că o construcţie, în care interiorul zidurilor era făcut dintr'un material obicinuit şi modest, da impresia de a fi zidită cu lux şi bogăţie, din pricina stratului preţios care o îmbrăca la exterior. Plăcile de pietre rare, aduse unele foarte de departe, erau lipite pe zid şi prinse între ele în aşa fel încât, dela oarecare distanţă, să creeze efecte de surpriză din cele mai plăcute ochiului, nu numai prin culoarea deosebită a grăuntelui lor, dar şi prin faptul că una se lustruia mai bine şi alta rămânea mată, adică primeau şi răsfrângeau lumina în chip deosebit.

Pe zidurile acestor biserici întâlnim astfel o ornamentaţie bogată şi relativ nu prea costisitoare, prin simpla aşezare într'un anumit chip a plăcilor de piatră. Alte ori, pentru a se obţine ca un zid să producă acelaşi efect minunat, ca şi unele covoare orientale, se mergea aşa de departe, încât, printre bucăţile de piatră, se amestecau fragmente de sidef, de bronz, de argint şi chiar de aur. Anume părţi din decoraţia interioară, într'o clădire impunătoare cum ar fi Sfânta Sofia, de pildă, se executau apoi în plăci de metal: aşa, podoabele de deasupra altarului, ori capitelurile coloanelor, erau când poleite, când îmbrăcate în plăci de metal.

In Italia, acolo unde arta bizantină constitue o insulă importantă de civilizaţie orientală, ca la Ravena ori în Sicilia, se observă acelaşi fenomen.

Celelalte părţi ale construcţiei rămase goale, adică care se rezervau pentru ca, pe ele, să se execute fresci sau altfel de decoraţii, se găseau expuse în aşa fel, încât, când erau acoperite de picturi şi mozaicuri, să se poată acorda cu restul decoraţiei, creînd un tot armonios şi unitar. E de la sine înţeles că, orice decoraţie care nu s'ar fi semnalat printr'o puternică strălucire proprie, n'ar fi putut să se potrivească cu o astfel de arhitectură. De aceea, după o serie de experienţe şi de tentative de a acoperi zidurile cu ajutorul frescei, se renunţă aproape la acest procedeu. In centrele mari şi bogate din Orient şi oriunde se poate, fresca este înlocuită cu mozaicul. Chiar comunităţi religioase relativ sărace, preferă să recurgă la această strălucitoare podoabă, mult mai costisitoare ca pictura, numai fiindcă ea singură putea produce impresia unui tot impunător şi bogat, în aceste biserici a căror dispoziţie interioară era calculată ca să mulţumească şi să exalteze văzul.

Unde se cuvenea să se aşeze această decoraţie? Evident, în partea mai importantă a locaşului sfânt, acolo unde se oficia liturghia, adică în altar sau, cu denumirea occidentală, în absidă şi în cor. Absidele vor fi deci părţile care vor primi mai totdeauna decoraţia, împreună cu arcul din naintea altarului, care-l despărţea de cor. In genere, pentru mozaic, se preferau suprafeţele nu cu totul plane, ci puţin concave, adică tocmai aşa cum le găseam în altar. Mozaicul se prinde mai bine şi durează mai mult, când este aşezat pe o astfel de suprafaţă. In plus, prin felul în care o astfel de lucrare primea atunci lumina şi o făcea să vibreze, plăcea şi mai mult privitorului; căci trebuie să ne închipuim absida înecată adesea într'o semi-obscuritate misterioasă, din pricina ferestrelor mici, prin care abia pătrundea lumina. In această semi-obscuritate, pe fondul albastru închis, verde sau de aur viu al mozaicurilor, se distingeau ca în vis trupuri de persoane de mărimi supranaturale, conturate cu linii puternice, figuri impresionante, cu ochi mari, care parcă ne fixau dintr'o altă lume, totul în culori calde şi vii. Evident efectul era prodigios.

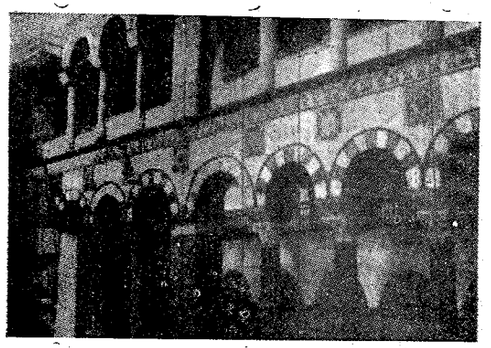


Fig. 67. — *Decoraţie, S-tul Dumitru din Salonic* (după Michel. I. p. 159)

Decorurile se mai aşezau încă sus, pe zidul navei centrale, deasupra coloanelor ce-o despărţeau de navele laterale. In acest caz ele se întindeau ca nişte frize, formau adică ceeace se chiamă o „teorie", acolo unde pereţii se sprijineau direct pe capiteluri, sau luau forma unei succesiuni de triunghiuri, acolo unde peretele ajungea la coloane prin intermediul unor arcade. In acest din urmă caz, porţiunea triunghiulară dintre două arcade primea motive ornamentale, rămânând ca deasupra, pe porţiunea dreptunghiulară, să se desfăşoare partea cea mai importantă a decorului, sub formă de procesiuni, de

scene cu multe personagii, de aluziuni la evenimente istorice sau ilustrații la episoade, luate din cărțile sfinte. Cu timpul însă, în dorința de a se face din locașurile bisericești clădiri mai maiestoase, s'a mers așa de departe, încât s'a introdus mozaicul chiar și la exteriorul bisericilor, în partea absidelor. Sau încă, cum s'a întâmplat la Daphni în Grecia, într'o biserică din secolul al XI-lea, s'au construit anume ziduri interioare, având un oarecare rol arhitectural (fiindcă ușurau zidurile purtătoare de cupolă), dar care mai ales serveau ca tot atâtea suprafețe, pe care se putea desfășura mozaicul.

Mozaicul, probabil de origine orientală, a trecut astfel în arta Răsăritului, iar de acolo în cea italiană. La Bizanț, îl găsim aproape neîntrerupt, cu o singură pauză, atunci când în această vastă regiune s'a deslănțuit persecuția contra icoanelor.

Să analizăm acum câteva exemple în legătură cu cele afirmate mai sus. Iată, de pildă, decorația zidului navei de la „Sfântul Dimitrie" din Salonic (sec. V), biserică din nefericire distrusă de incendiul din 1917 (Fig. 67). Această decorație este obținută printr'o combinație de plăci de marmoră sau de alte pietre colorate, pentru a forma diverse motive. Fiecare unghiu este împodobit cu un chenar compus din alternanța unor pietre mai închise, probabil roșii, cu pietre albe-gălbui. Deasupra, în unghiul format de două arcuri, se află un patrat ornamental, conceput ca un mozaic, obținut adică prin împreunarea unor plăci mici de piatră de diferite culori, aranjate ca să formeze ca o dantelă. Aceste ornamente sunt extrem de variate, căci fiecare motiv nu apare decât o singură dată.

Fig. 68. — *Plafonul bis. S-ta Constanța, Roma*
(după Propyl. VI. p. 164)

In catacombe, în deosebi în cele din Roma, — care sunt mai temeinic studiate — întâlnim primele încercări ale creștinilor de a dota cu înfățișare fizică personagiile sacre, de a imagina plastic și narativ, într'o formă clară, scene importante din viața Mântuitorului. In primele secole nu e nici o deosebire esențială între Apus și Răsărit, iar tehnica de care se servesc primii artiști este fresca. Odată terminată epoca catacombelor, care nu intră în preocupările noastre de cât numai indirect, decorația picturală, sub formă de frescă, devine mult mai rară în teritoriul bizantin. Ea încetează de a mai plăcea, poate tocmai din pricina mediului ambiant. Bogăția și somptuozitatea materialelor ce decorau pereții construcțiilor, ar fi fost în desacord cu înfățișarea mai de grabă mată, cu lipsa de strălucire a unei fresce. Inlocuirea picturei cu mozaicul devine atunci o necesitate.

In primele timpuri, mozaiștii nu crează nimic nou; ei împrumută elemente decorative de la arta veche elenistică. Aproape nu e diferență între un decor pentru creștini, în secolul al IV-lea, și unul elenistic, din secolele imediat anterioare. Așa se prezintă plafonul bisericii Sfânta Constanța din Roma, care, cum știm, a fost zidită de Constantin cel Mare. (Fig. 68). In acest fragment nu apare nici o imagine specific creștină. Toate aceste motive ar putea să figureze tot așa de bine în arta pompeiană, ca și în cea elenistică. Ramuri, flori, vase aruncate la întâmplare, așa încât, într'o astfel de compoziție nu simți nici un moment unde începe și unde se sfârșește unitatea decorației. Prin voința artistului sfârșitul ei a fost limitat la o bordură, însă nimic nu l-ar fi împiedicat s'o continue mai în afară, fără ca prin aceasta să se turbure compoziția. Concepția unei astfel de decorații, fără o limită precisă, fără un „sfârșit", Strzygowski o crede venită din Orient.

Cea mai strălucită, poate, dintre decorațiile în mozaic pe care le cunoaște arta secolului al IV-lea, este fundul absidei Sf. Pudențiana, din Roma (Fig. 69). Ea reprezintă pe Christos, ca Rege stăpânitor al universului, având la dreapta și la stânga pe Apostoli, iar îndărătul lui Ierusalimul ceresc. In fund, pe un cer brăzdat de nori, și în proporții imense, crucea, emblema creștinismului, și cele patru simboluri ale Evangheliștilor. Cele două femei, de dinlărătul Apostolilor, sunt bisericile, cea a creștinilor judaici și cea a „gentililor", recrutați printre păgâni.

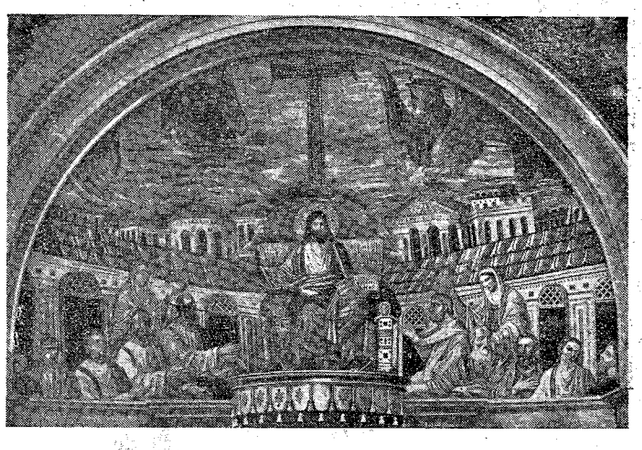


Fig. 69. — *Mozaicul din bis. S-ta Pudențiana, Roma*
(după Propyl. VI. p. 167)

O atare decorație ne dă măsura importanței pe care poate s'o atingă un mozaic. Culorile de care se servește artistul sunt în genere reduse la câteva tonuri, ele însă sunt vii și pline de lumină, utilizate în așa fel, încât prin contrast și din pricina vecinătății lor, să se exalte una pe alta și să se pună reciproc în valoare. Fondul, pe care se desprinde toată această scenă, e de un albastru străbătut de dungi roșii, portocalii, roz și albe. Norii sunt cenușii. Figurile au înfățișarea unor personagii antice, de proporții colosale, desprinzându-se pe acest fond, care evocă cu adevărat impresia infinitului cerului. In față, subliniată printr'un desen viguros, este nobila figură a Mântuitorului. Plină de maiestate, de forță conștientă, de severitate în bunătate, ea atrage privirea tutulor. S'ar putea spune chiar că, îmbrăcată cu vestmântul în formă de togă, ea ar evoca amintirea unui Jupiter tânăr. Profilurile și conturele figurilor sunt puternic marcate, ceeace dă energie și o asprime expresivă trăsăturilor.

Impresia produsă de o operă atât de perfectă este mărită şi prin jocul şi intensitatea reflexelor, care tot timpul vibrează într'un mozaic vechiu, din pricină că bucăţile de sticlă şi de piatră care-l compun nu sunt toate la acelaşi nivel. Diferenţa de suprafaţă dintre ele aduce cu sine diferenţe în reflecţia luminii, deci acel joc de reflexe scânteietoare. Azi, când mozaicurile se execută mai mult mecanic, pietrele şi cuburile de sticlă se pun toate la acelaşi nivel, aşa că această calitate dispare. De aceea un ochiu exercitat va distinge totdeauna, într'o lucrare veche, ce este original şi din epocă, de ceeace a fost refăcut ulterior de un restaurator.

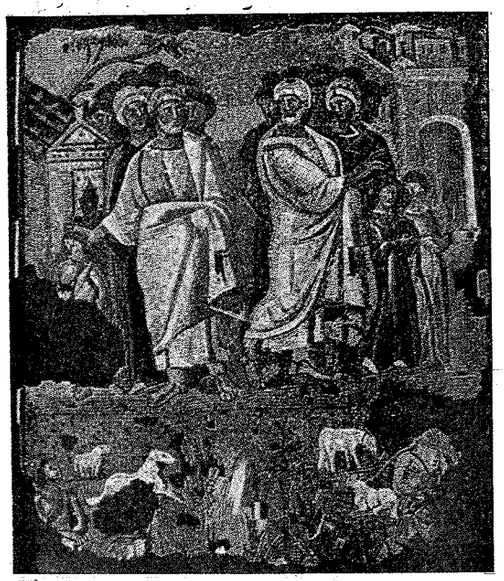


Fig. 70. — *Despărţirea lui Loth. S-ta Maria Maggiore, Roma* (după Hamann pl. II)

Un alt mozaic interesant este cel din bazilica Santa Maria Maggiore: Despărţirea lui Loth de Abraham, (Fig. 70). Este ceva mai recent decât celălalt, fiindcă aparţine secolului al V-lea. Ilustraţia are încă meritul să ne facă exact să simţim cum este construită o astfel de operă, cum adică se îmbină micile cuburi de piatră şi de smalţ, pentru a compune un mozaic.

Dar mozaicurile dela Santa Maria Maggiore sunt interesante şi din alt punct de vedere. In cele analizate mai sus am văzut, pe deoparte continuarea unor elemente elenistice şi amestecul lor timid cu simboluri creştine, pe de alta crearea, încetul cu încetul, a acelor teme maiestoase, impunătoare, care apar în multe din bisericile timpului şi care corespund uneia din tendinţele spirituale esenţiale ale acestei epoci: necesitatea de a deştepta în privitor o ideie de teamă mistică, de groază faţă de puterea şi măreţia personagiilor religioase. Aceste personagii sunt imaginate ca regi şi ca regine ale cerului, cu pompa, cu costumele, cu suitele, care în viaţa reală sunt apanajul regilor şi reginelor pământeşti. Este aşa dar transpunerea în domeniul divin, a celor observate în viaţa zilnică, la curtea suveranului, adică la curtea Impăratului din Constantinopol.

Dar alături de aceste tendinţe, mai există şi o alta, veche şi destul de răspândită, pe care am constatat-o în tot Orientul, ale cărei manifestări excepţionale au fost de curând scoase la lumină de cei care au studiat picturile rupestre din Capadocia, ale şcoalei pe care Diehl o numeşte „monastică şi populară": aceea de a găsi plăcere în simpla povestire. O scenă ca cea de mai sus este evident inspirată de o astfel de dorinţă. Ea nu are alt scop decât de a face cunoscute credincioşilor, de sigur şi pentru a-i instrui, faptele mai însemnate din Vechiul şi din Noul Testament. Năzuinţa unui mozaist, când prezintă o scenă într'un astfel de spirit, nu este străină de dorinţa unui pictor, care ornează un manuscript. O deosebire totuşi: manuscriptul oferă mai multe posibilităţi imaginaţiei şi nu opune atâtea greutăţi de execuţie, ca un mozaic.

Artistul în mozaic este obligat mai întâiu să apropie fundul unei scene, adică s'o facă cât mai puţin adâncă, chiar să-l suprime de se poate, căci el dispune de mai puţine nuanţe spre a reda perspectiva culorilor, care se modifică cu distanţa. Deseori el introduce elemente de arhitectură, pentru a da oarecare profunzime cadrului, însă aceste elemente nu se întind prea departe îndărătul scenei şi sunt chiar în aşa fel desenate, încât le-am putea lua mai degrabă drept pete colorate, pentru necesităţi de ordin cromatic, decât ca puncte de reper solide, care să-ţi dea într'adevăr iluzia adâncimii. Totul se prezintă la suprafaţă. Apoi, conturele sunt accentuate, devin ceva mai dure, pe de o parte pentrucă tehnica mozaicului cerea aceasta, pe de altă parte pentrucă opera fiind văzută de la distanţă, personagiile trebuiau să aibă o înfăţişare care să se imprime în memoria privitorului.

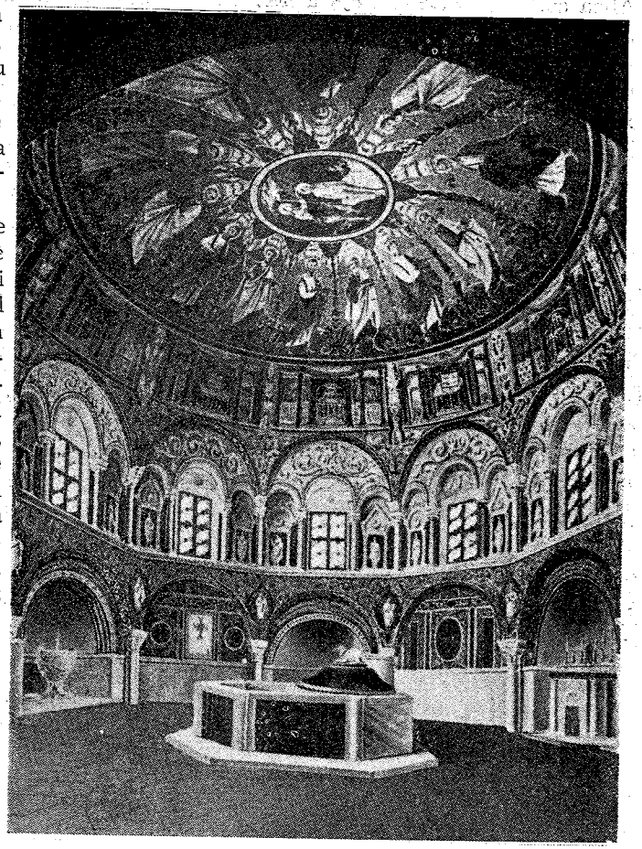


Fig. 71. — *Baptisteriul ortodcxilor (Ravena)* (după Propyl. VI, pl. VI)

Şi acum să revenim la mozaicul de la care am pornit. Reprezintă despărţirea lui Loth de Abraham, deci un motiv din Vechiul Testament. Face parte dintr'o serie de tablouri executate pe suprafaţa navei centrale de deasupra coloanelor, serie compusă aproximativ din 42 de scene din Vechiul Testament, din care însă nu ni s'au păstrat astăzi decât ceva mai mult de jumătate, adică 27 de compoziţii.

Aparţinând aceluiaş secol, cam pe la mijlocul lui (către 450), a fost clădit la Ravena aşa numitul Baptisteriu al Ortodoxilor (Fig. 71). Ravena, din punct

de vedere al arhitecturii şi, poate într'o mai mare măsură, al calităţei excepţionale a mozaicurilor, este centrul cel mai important din Europa din toată arta bizantină. Mozaicuri din Imperiul bizantin propriu zis, din această vreme, ni s'au păstrat prea puţine. Cele ceva mai târzii, de la Sfânta Sofia, au fost acoperite cu un strat de culoare, atunci când biserica a devenit moschee turcească. Abea astăzi o parte din ele a fost curăţită şi dată din nou la lumină, dar nu încă studiată. Astfel, cu greu ne-am putea da seama de înfăţişarea pe care o aveau la origine, de bogăţia acestui prodigios ansamblul. La Ravena însă, aproape totul s'a păstrat intact, se poate examina cu cea mai mare uşurinţă. Deşi monumentele sunt de proporţii mai modeste, însă tehnica cu care au fost clădite, perfecţia şi îndemânarea mozaiştilor nu sunt deloc inferioare, la ceea ce înflorea în Constantinopol. Unul din aceste ansambluri este acel din gravura noastră.

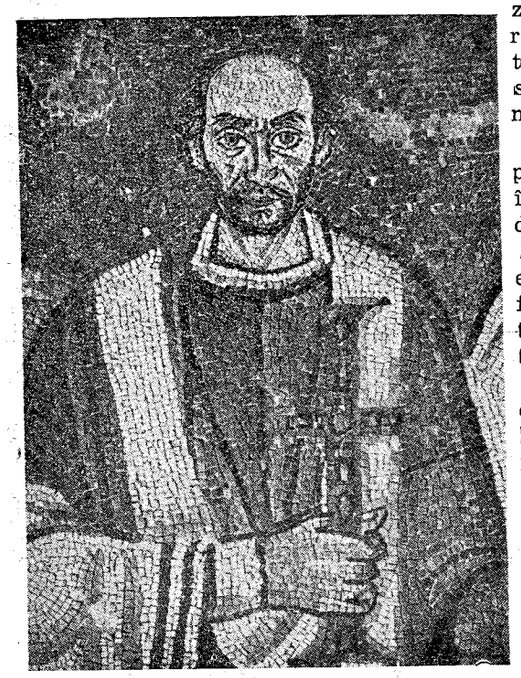


Fig. 72. — *Maximian, mozaic din San Vitale, Ravena*
(după Propyl, VI. p. 215)

Clădirea aparţine celor de plan circular. Deasupra arcadelor, în partea de jos, observăm o serie de decoraţii în mozaic, pur ornamentale, însă de o superioară execuţie. Deasupra ferestrelor, a fost lucrată o altă bandă decorativă, în care, din distanţă în distanţă, s'au reprezentat tronuri episcopale şi altare, pe care stă deschisă Evanghelia, ca un simbol al puterei divine asupra oamenilor. Partea cea mai importantă a acestui ansamblu este însă cupola. In mijloc e redat „Botezul Mântuitorului", iar de jur împrejur sunt Apostolii, despărţiţi între ei prin teme ornamentale. Fiecare dintre Apostoli, departe de a avea înfăţişarea rigidă, pe care necunoscători o atribuie regulat artei bizantine, e reprezentat degajat şi liber în mişcări, ceea ce dă multă viaţă şi expresie figurilor. Din toate punctele de vedere acest ansamblu decorativ poate fi considerat ca unul din cele mai reuşite al vremii, întrecut poate numai de cel dela San Vitale, tot din Ravena. Biserica aceasta, clădită din ordinul lui Justinian, de artişti tot aşa de talentaţi ca cei care construiau pentru Impărat, la Constantinopol, ne poate face să înţelegem cum se prezentau multe opere faimoase, acum dispărute. In absidă, tema reprezentată este Christos dominând universul: „Christ Imanuel". Doi îngeri recomandă Mântuitorului pe Sf. Vitale şi pe Episcopul

Ecclesius. Christ este aşezat de data aceasta nu pe un tron, ci pe globul pământesc.

Deasupra coloanelor s'a ales un alt subiect, teorii, adică procesiuni de personagii. Unul din aceste personagii este episcopul Maximian. (Fig. 72). Trăsăturile lui pornesc evident dela viaţa de toate zilele, observată cu pătrundere. Detaliile naturaliste sunt însă concentrate şi sintetizate într'o figură cu o fixitate în privire, cu un calm, cu o maiestate impunătoare, în scurt cu ceva cu adevărat suprauman în înfăţişare.

De o parte şi de alta a altarului, o atare procesiune, în care fiecare figură era plină de o viaţă parcă mai intensă de cât cea zilnică, amintea celor care erau în biserică, nu numai de grandoarea, de fastul curţei de la Constantinopol, dar şi de strălucirea şi de măreţia inefabilă a sferelor înalte, unde se întâlnesc sfinţii şi unde stăpâneşte Christos.

In absidă, am spus-o, domina imaginea lui Christos ca stăpân al lumii, de proporţii gigantice, având la dreapta şi la stânga simbolurile Evangheliştilor, ca să se imprime în memoria privitorilor. Mai jos, oile care reprezintă pe Apostoli sau întregul popor creştin, iar la dreapta şi la stânga, bărbaţi şi femei şezând în atitudini solemne, ieratice, nu idealizaţi, nici cu înfăţişări stereotipe, abstracte, ci prinşi în detaliile vieţei lor pământeşti, pentruca să ne dea mai mult impresia că, deşi semeni de-ai noştri, ei s'au ridicat până la înălţimile sfinţeniei, au devenit demni să vadă faţa de lumină a Mântuitorului şi pe locuitorii Paradisului.

Fig. 73. — *Mozaic din S-tul Apollinare (Nuovo)*
(după Propyl. VI. p. 217)

Iată, de exemplu, cum se prezintă una din aceste procesiuni, pe care le întâlnim în mai multe biserici din acest timp. (Sfântul Apollinare cel Nou din Ravena ,sec. VI-lea, Fig. 73).

Cea mai mare parte din mozaicurile analizate până acum au fost luate de pe pământul Italiei. Să ne îndreptăm privirile şi în altă parte, spre un mozaic din Peninsula Balcanică, de după Justinian, din a doua jumătate a secolului VII-lea (Fig. 74). Este imaginea Sfântului Dimitrie, patronul bisericei cu acelaşi nume de la Salonic, alături de ctitorii bisericei. Dacă examinăm una sau alta din aceste ultime două figuri, aşa de impunătoare în imobilitatea lor, observăm cu câtă grijă artistul a căutat să le dea aspectul vieţii şi trăsăturile

care fac din ele adevărate portrete. In dreapta, de exemplu, personagiul acesta ne este aproape cunoscut: unul din acei orientali cu părul bărbei încâlcit, negru şi aspru, cu pometii ieşiţi, cu partea de jos a feţei proeminentă şi osoasă. Câtă viaţă în privirea unuia şi a celuilalt, cât de deosebite, de pământene şi de umane sunt şi una şi cealaltă din aceste două făpturi, mai ales comparate cu figura senină, ideală, absorbită în meditaţie a celei din mijloc, a sfântului!

Evident, în timpul mişcării persecutorilor de icoane, orice activitate artistică, care avea de scop redarea imaginei Mântuitorului sau a Sfinţilor, a încetat. Furia distrugătoare s'a exercitat însă nu numai asupra operelor care se executau atunci, ci şi asupra celor din trecut. Puţine sunt cele care scapă de loviturile ciocanului celor trimişi să îndeplinească hotărîrile imperiale.

Fig. 74. — *S-tul Dumitru (mozaic, Salonic)* (după Propyl, VI. p. 219)

Dar aceasta ne duce la o altă perioadă, la cea de a doua vârstă de aur a artei bizantine, despre care, foarte pe scurt, va fi vorba ceva mai jos.

O formă a mozaicului este încă pardoseala bisericilor, pavimentul. Această pardoseală este efectuată adesea din bucăţi de marmoră, puse unele lângă altele, aşa încât să se creeze anume ornamente, sau chiar din mozaicuri propriu zise. Evident, faptul că această parte a clădirii era destinată să fie călcată în picioare de public, excludea, prin aceasta chiar, reprezentarea scenelor religioase. In schimb însă, atunci când nu era vorba numai de un simplu motiv decorativ şi când se recurgea la teme luate din natură, elementele elenistice, adică elementele influenţate de arta antică au persistat în această parte a decoraţiunii mult mai mult timp decât pe pereţii bisericii.

Ceeace fusese pentru prima epocă de aur a civilizaţiei bizantine construcţia S-tei Sofia, înălţată de Justinian, va fi pentru cea de a doua perioadă biserica cea nouă, Nea, zidită de Vasile I Macedoneanul, în interiorul Palatului (finele sec. al IX-lea). Din nefericire, ea nu s'a păstrat. Impresia pe care a făcut-o însă asupra contemporanilor a fost aşa de puternică, în cât descripţia planului, a ornamentelor, a bogăţiilor ce conţinea a fost făcută în amănunt de doi autori. Ne putem face astfel o idee destul de exactă despre aspectul ei, mai ales dacă ne raportăm la multe alte construcţii ulterioare, imitate după Nea, derivate-astfel din tipul ei.

Liniile generale se puteau înscrie în crucea greacă, adică în cea în care toate braţele sunt egale, (cea latină având, din contră, unul din braţe ceva mai lung), care la rândul ei se înscria într'un cub exterior. Până aici nimic prea deosebit. Diferenţa începea cu coperişul, împodobit cu cinci cupole, una — cea mare — aşezată pe locul de încrucişare a braţelor crucei, celelalte patru, mai mici, în jurul primei, la unghiurile patratului. Este partea construcţiei ce se vedea deasupra zidurilor puternice, împreună cu patru arcuri „en berceau", care marcau, deasupra cubului de zidărie, locul braţelor interioare ale crucei.

Decoraţia picturală şi de mozaic, şi ea se deosibea, ca spirit şi ca intenţii, de cea narativă de până atunci. Ea va avea mai de grabă de cât dorinţa de „a povesti", pe cea de a instrui, va fi adică „liturgică şi dogmatică", va avea rolul unei „demonstraţii dogmatice". Pe lângă scenele care formau în genere obiectul picturilor sacre, se vor adăoga altele, ce vor cunoaşte cu timpul o mare popularitate şi care se vor transmite întregului Orient: Anastasis sau Coborârea lui Isus în Infern, Adormirea Fecioarei, Impărtăşirea Apostolilor, Judecata de Apoi. In acelaşi timp, locul ce fiecare reprezentare picturală îl ocupă în succesia panourilor pe zid se va preciza cu mai multă tărie ca până atunci, iar scenele din Vechiul Testament vor dispare puţin câte puţin.

Transmiţându-se regiunilor vecine cu Constantinopolul, acest plan de biserică se va modifica, tinzând spre un solid complex şi evocând ideea unei piramide, din ce în ce mai armonioasă în proporţiile ei. Bisericele sârbeşti, un utim ecou al acestui tip, sunt o mărturie elocventă despre aceasta. In acelaşi timp zidurile vor primi podoabe strălucite şi variate: marmore de diverse culori, mozaicuri, mai rar fresci. Mozaicul va fi mai de grabă pe fond de aur, de cât pe fond albastru, ca în perioadele anterioare. Specimene celebre de biserici din această vreme sunt Daphni, lângă Atena, San Marco, Kahrie Djami (la Constantinopol), Torcello (lângă Veneţia), S-ta Sofia din Kiev şi splendidele clădiri cu mozaicuri din Sicilia, mai toate din sec. XI-lea, al XII-lea şi al XIII-lea.

O schimbare de atitudine faţă de trecut apare şi în artele minore. Astfel, artiştii înluminori, miniaturiştii, săpătorii în fildeş, brodorii şi ţesătorii, se vor strădui mai adesea în vederea unei clientele aristocratice civile — Impăratul şi marii demnitari civili şi militari — de cât pentru biserică şi reprezentanţii aceştia. Ca o consecinţă, în locul sentimentului sever din prima perioadă, a acelor compoziţii pline de gravitate, vom întâlni din ce în ce mai mult opere, a căror calităţi de căpetenie vor fi eleganţa şi graţia.

După această schiţă în linii generale şi rezumative a evoluţiei arhitecturei şi a decoraţiei prin culoare a clădirilor, adică în pictură şi mai ales în mozaic, să trecem la studiul ornamentului sculptat. Reliefurile, în primele timpuri şi ca o reminiscenţă antică, ţin încă un loc însemnat în decorarea zidăriei. Le întâlnim la capitelurile coloanelor, la cornişe, la încadramentul uşilor şi ferestrelor, pe acele plăci de marmoră care despărţeau între ele diversele părţi ale sanctuarului, în sfârşit, pe amvoane şi pe tronurile episcopale. Este însă o mare deosebire, pe care am constatat-o şi atunci când am vorbit de arta merovingiană şi carolingiană, între felul cum apare motivul sculptat în arta veche, şi felul cum se prezintă el în arta secolelor şi stilurilor de care ne ocupăm acum. In arta clasică ornamentul făcea partea integrantă din arhitectură, pare indispensabil acolo unde este pus, constitue un membru al clădirei şi forma lui este strâns legată de locul pe care-l ocupă. In arta bizantină el are

un caracter factice şi auxiliar, intervine — cum se zice în limba franceză — ca un „hors-d'oeuvre", adică ca un element de umplutură. Rolul lui este departe de a fi indispensabil clădirii însăşi. El devine, — cum spune Gabriel Millet în capitolul din „Histoire de l'Art" a lui André Michel, consacrat artei bizantine, — una din numeroasele „măşti" care acoper zidurile, construite în genere din material ordinar. Insă, deşi nu îndeplineşte un rol funcţional, această „mască" are un rol decorativ de primul rang. Prin introducerea, la unele părţi ale clădirei, a unui element, care, prin culoarea lui, prin forma lui, prin felul cum primeşte lumina, devine ca o broderie solidă, se ajunge la o schimbare a aspectului massei zidirii. Ea apare ochilor mai vie şi mai interesantă şi capătă, din punct de vedere pitoresc, un farmec extraordinar.

Ornamentica sculptată îşi împrumută motivele mai ales de la arta elenistică. In această artă se cunoscuse şi se utilizase în chip admirabil frunza de acant. Forma mlădioasă şi decorativă a acantului jucase un rol important, nu numai în capitelurile corintiene, dar şi în cele composite. Ea trece mai departe în arta bizantină. Dar motivul acesta, luat din lumea plantelor, nu se opreşte la capitelurile coloanelor, ci se întinde armonic pe pereţi, se încolăceşte în jurul ferestrelor şi de-a lungul ciubucelor. Căpătând o extindere aşa de mare, fiind utilizat în atâtea ocazii, aşa cum nu se întâmplase în trecut, ca să se acomodeze cu atâtea şi atâtea situaţii nouă, el capătă înfăţişări şi stilizări mult deosebite, de cele pe care le observăm în arta veche. Acolo frunza avea o formă suplă, îţi amintea mai mult de realitate; aci ea devine mai rigidă, mai ireală.

In perioada bizantină a artei, acantul apare astfel mai ales sub două înfăţişări: una în care el este încă mlădios, deşi mai puţin decât în stilul elenistic, alta în care el se arată de-adreptul spinos şi dur. Pe de altă parte, relieful tinde să dispară. Părţile sculptate se ridică foarte puţin deasupra nivelului fondului. Dar, pentru ca totuşi să se obţină contraste de umbră şi de lumină, intervine trepanul, care găureşte piatra, dar pe o porţiune limitată, mai ales în jurul conturului frunzelor. Prin acest procedeu se obţin câteva umbre intense, alături de lumini puternice, însă fără valori intermediare. Uneori chiar, la contrastul între lumină şi întuneric, adică între porţiunile albe şi cele negre ale sculpturei, se ajunge, nu printr'o găurire a pietrei, ci printr'o iluzie, prin faptul că, de jur împrejurul conturului care trebue să rămână alb, se desenează un şanţ, care se umple cu ceară sau cu un ciment amestecat cu praf de marmoră neagră. Amestecul acesta se întăreşte şi formează un fel de smalţ, pe bază de mastic, pe care se desprinde partea luminată a pietrei, de unde impresia de relief. Procedeul, o ştim, a fost uneori utilizat şi în Apus, este deci curent în arta vremei.

Pe lângă acest motiv şi altele analoage luate din regnul vegetal, găsim încă teme geometrice: patrate, romburi, stele, triunghiuri, roze, cercuri, înşirându-se unele lângă altele, sau desprinzându-se unele din altele. Acest sistem decorativ este frecvent în Orient. El formează unul din principalele izvoare de inspiraţie, având o vechime care se confundă cu începuturile artei în perioada neolitică.

Dar imaginaţia creatoare nu se opreşte numai la aceste două izvoare: există şi o a treia categorie de teme, copiate după cele care se ţeseau în stofele de mătase şi de fire de aur, tot în Orient. Ca o consecinţă a imitării acestor stofe, aşa de preţuite de oamenii timpului, apar serii întregi de subiecte împrumutate regnului animal, de combinări şi de grupări de fiinţe reale sau fantastice. Insist asupra faptului că, în genere, ori care ar fi scena sculptată, pe măsură ce ne depărtăm de epoca clasică şi de cea elenistică, asistăm la o reducere a reliefului. Ornamentele devin aproape plate: Simple adâncituri în piatră, linii ceva mai groase, sculptate numai acolo unde era mai plăcut să intervină un element de umbră, fie că aceste adâncituri sunt produse prin găuri de trepan sau se obţin, ca o înşelăciune a ochiului, prin smalţul de care vorbiam în altă parte, colorat în negru sau în roşu.

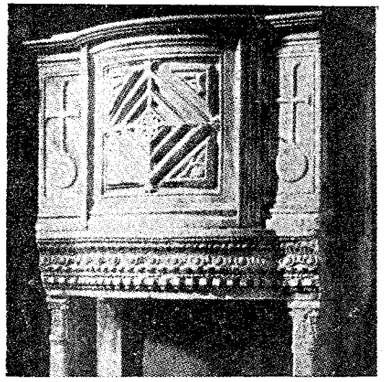


Fig. 75. — *Amvon din S-tul Apollinare Nou (Ravena).*
(după Michel I. p. 152)

Să analizăm acum câteva din aceste ornamente sculptate, începând cu amvonul bisericei Sf-tului Apollinare-Nou, din Ravena care, precum ştim, aparţine secolului al VI-lea. (Fig. 75). Ceea ce e mai reliefat, s'a sculptat în partea de jos a amvonului. E de remarcat că stilul acestor ornamente este de tip aproape clasic şi executat ca şi în operile vechi, adică cu diferenţe de nivel marcate, pe când în balustradă întâlnim numai motive geometrice: romburi, care se înscriu unele într'altele, şi triunghiuri. La dreapta şi la stânga a fost înfăţişată o cruce, deasupra unei sfere. Deci, cu excepţia ciubucului de jos, în care se constată diferenţe accentuate între diversele elemente ale ornamentului, în restul sculpturei nu-s decât două niveluri: unul al suprafeţei şi altul al fondului.

Un ornament ceva mai tardiv (Fig. 76), parapetul phialei din Lavra, este poate şi mai interesant de studiat. A fost găsit într'o biserică clădită în secolul al XVII-lea, dar care a utilizat materiale luate dela clădiri mai vechi, între altele plăci de acestea, care serveau de parapet ca să apere părţile sanctuarului rezervate preotului, datând probabil din secolul al X-lea. Ornamentul, sub formă de împletituri, acoperă toată suprafaţa cu nodurile lui. In ochiurile ce formează, ca şi în spaţiile libere, s'au sculptat, la puţină adâncime, animale de felul celor despre care am vorbit de atâtea ori. Lucrarea pietrei este grosolană; se simte pretutindeni decadenţa şi pierderea bunelor tradiţii ale sculpturei antice. Aci, mai mult decât în amvonul dela Sf. Apollinare, apare un primitivism, care pune pe artiştii bizantini ai sec. al X-lea într'o lumină destul de defavorabilă, atunci când e vorba de un centru de artă provincial.

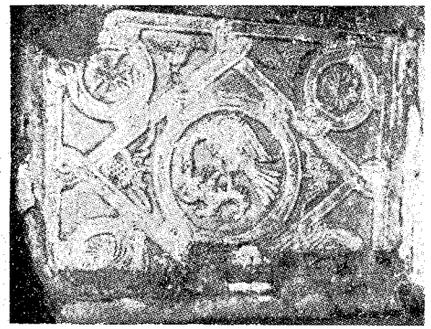


Fig. 76. — *Parapet din Lavra*
(după Michel I. p. 153)

In interiorul clădirilor, ornamentele sculptate se văd mai ales la capiteluri. Mai toate sunt derivate din cel compozit corinthian, adică din cel în care, în

arta veche, alături de foile de acant clasice, interveneau elemente variate, ce amplificau şi complicau capitelul, cum ar fi roza, steaua, chiar animalul sau geniul cu trup de om. Dar, o astfel de formă a capitelului, fiind departe de a fi solidă, arhitecţii au fost nevoiţi s'o modifice. Ea nu oferea destulă rezistenţă, mai ales când contactul zidului cu coloana se făcea nu direct, ca la cei vechi, ci printr'un arc, al cărui picior cădea pe partea de sus a capitelului, cum era adesea cazul la Bizantini. Atunci presiunea devenea inegală, colţurile capitelului având mai mult de suferit. Pentru ca greutatea, adică presiunea arcului, să se transmită la mijlocul coloanei, adică pe partea ei cea mai rezistentă, şi nu la margini, arhitecţii bizantini au imaginat un trunchiu de piramidă răsturnat, numit „impostă", care intervenea între coloana propriu zisă şi piciorul arcului şi care se sprijinea cu partea mai ascuţită, pe chiar centrul coloanei (cf. fig. 16).

Această soluţie era potrivită pentru a înlătura primejdia spargerei colţurilor capitelului prin presiune, dar ea crea un alt inconvenient: era puţin fixă în caz de mişcare de terenuri, adică în caz de cutremure, când aveau loc oscilaţii laterale. In acest caz, uşor se putea produce o deplasare a impostei, adică o alunecare a ei de pe capitelul coloanei. Remediul a fost găsit într'un al treilea tip de capitel, compus din capitelul propriu zis şi din impostă, însă contopite şi formând un singur corp: un fel de trunchiu de con sau de piramidă, după împrejurări, care, răsturnat, uneşte avantagiile capitelului cu cele ale impostei.

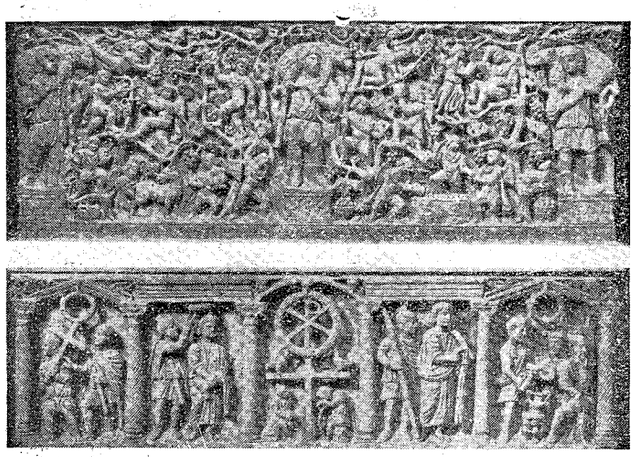


Fig. 77. — *Sarcofagii creştine, Museo Laterano, Roma.* (după Propyl. VI. p. 170)

Odată această transformare a capitelului primită de public şi de arhitecţi, partea de sus a coloanei poate să ia cele mai variate forme, chiar cea de paner împletit ca din crengi de trestie sau de răchită, împodobite cu fel de fel de frunze şi de flori, totul sculptat în piatră, cu cea mai desăvârşită gingăşie.

Până acum ne-am mărginit să analizăm elementele sculptate, dependente de arhitectură. Să trecem la plastica bizantină, propriu zisă. La început, sculptura este exclusiv în serviciul credinţei. Primele obiecte ce ne întâmpină sunt sarcofagiile martirilor, dintre care multe, ca şi la Roma, au fost aşezate în catacombe şi în lăcaşurile de cult, mai ales în epoca paleocreştină. Privind aceste sarcofagii, care au aceeaşi întrebuinţare ca şi sarcofagiile păgâne, cărora li s'au adăugat însă anume simboluri specifice creştinismului, la început vom fi izbiţi de un fenomen pe care l'am întâlnit şi în pictură, adică de legătura încă vie

cu arta şi cu elementele decorative clasice şi elenistice. Artiştii şi clienţii lor încă nu fac deosebire între ce este vechiu, transmis generaţiilor următoare de sculptura păgână, şi credinţele specifice creştinismului. Se ajunge astfel la monumente, în care motivele de inspiraţie elenistică sunt amestecate în chip surprinzător cu simboluri creştine. Aşa, de pildă, într'un sarcofagiu, datând din secolul al IV-lea (Fig. 77), astăzi în muzeu Lateran, unde, de altminteri, se găseşte o importantă colecţie de astfel de obiecte. Provine din catacombele Romei. Viţa de vie, ca aluzie la creştinism, îl înconjoară de toate părţile, nelăsând nici un colţ liber, ceeace ar fi contrar spiritului clasic. Printre vrejurile ei, se caţără însă îngeraşi, închipuiţi ca nişte culegători de struguri, şi care nu se deosebesc întru nimic de genille pe care le întâlneam în sculpturile păgâne. In mijloc şi la cele două extremităţi, apare Isus Christos, simbolizat ca Bunul Păstor, imagine specific creştină. Ea ne dă cheia interpretării întregei scene sculptate.

Fig. 78. — *Personagii sub arcade* (după Propyl. VI. p. 188)

Afară de aceste teme care sunt, aşa zicând, la marginea drumului între arta păgână şi arta creştină, vedem deseori pe pereţii sarcofagiului imaginea lui Christ (îndărătul căreia uneori se află un element arhitectural, o firidă sculptată, de pildă), alături de Apostoli. Este tema aşa numită a „personagiilor în firizi" sau „sub arcade". Numele-i vine de la faptul că suprafaţa sculptată este divizată în firizi prin nişte colonete, deasupra cărora se înalţă arcadele, sub care se găsesc personagiile. Un exemplu din cele mai elocvente se păstrează la Kaiser-Friedrich-Museum din Berlin şi datează de la sfârşitul secolului al IV-lea sau începutul secolului al V-lea (Fig. 78).

Sculptura în piatră nu este singura formă a plasticei bizantine; sculptura în lemn, şi ea plină de reminiscenţe şi de ecouri venite din Orient, siriace sau egipţiene, este destul de frecventă. Astfel, una din operele de căpetenie din prima perioadă a arte bizantine, cu atât mai remarcabilă cu cât materialul în care a fost executată era foarte fragil, sunt uşile bisericii Sf. Sabina în Roma, din secolul al V-lea (Fig. 79). Ele sunt divizate în panouri, pe care sunt sculptate scene religioase, despărţite între ele printr'un chenar, de o mare perfecţie de meşteşug, reprezentând o viţă cu struguri şi frunze, formând un cadru, în mijlocul căruia sunt prinse episoadele sacre.

Evident că odată cu mişcarea iconoclastă, nu numai reprezentarea prin culoare a sfinţilor, dar şi figura lor în relief a fost părăsită. Iar distrugerea atâtor opere a avut ca efect dispariţia chiar a tehnicei, de care până atunci

BIBLIOTECA *ACADEMIEI* ROMÂNE

se serviseră artiştii. Dar, o dată cu venirea la cârma imperiului bizantin a dinastiei Macedonene, icoanele ajung iarăşi obiecte venerate. Ele sunt adorate cu toată căldura la care ne putem aştepta dela nişte naturi meridionale şi pasionate, cărora li se interzisese atâta vreme să se manifeste în acest chip. Ar fi natural ca şi sculptura să cunoască aceeaşi întinerire, pe care a cunoscut-o mozaicul, de exemplu, la finele secolului al IX-lea şi în secolele următoare. Se întâmplă însă un fenomen particular Orientului: ortodoxia, biserica din aceste regiuni, începetează de a se mai interesa de imaginele sculptate, poate şi pentru că ele aminteau vechi idoli păgâni. Ardoarea credincioşilor se concentrează mai ales în imaginele zugrăvite. Cu timpul se ajung aci la convingerea că Dumnezeu opreşte pe creştin să se închine la „figuri cioplite", ceea ce are drept rezultat că sculptura, afară de cea pur ornamentală, dispare aproape cu totul din arta bizantină. Dispare însă ca sculptură în piatră şi ca reprezentare a persoanei umane în monumente de mari dimensiuni, dar ea se menţine mai departe ca sculptură în fildeş. Fildeşul, cum arătam cu altă ocazie, este o materie preţioasă, care oferă artistului anume avantagii, mult apreciate şi de el, şi de clientul bogat. Din fildeş se fac fel de fel de obiecte de cult: vase sacre, scoarţe de cărţi sfinte, tronuri episcopale, aşa numitele „pixide" (un fel de cutii), mânere de cârji episcopale, mici mobile pentru sanctuar, etc.

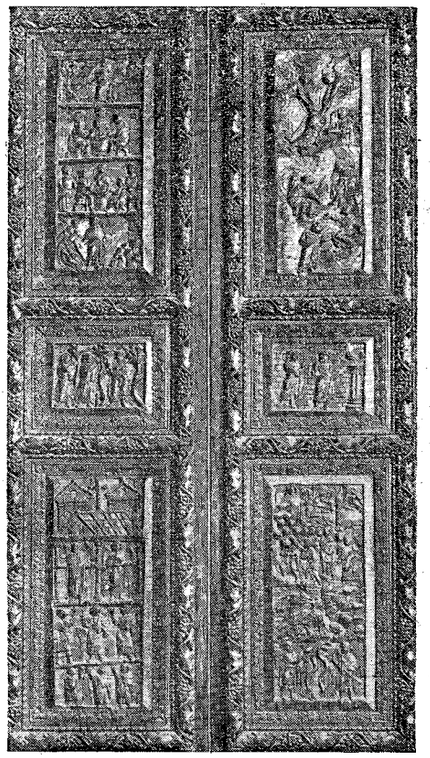


Fig. 79. — *Uşile dela S-ta Sabina (Roma)* (după Michel I. p. 259)

Lucrarea fildeşului era o artă răspândită şi mai nainte, în Imperiul roman. Ea cunoştea deci o veche tradiţie. Aşa numitele dipticuri consulare se întrebuinţau curent. Bizantinii şi urmaşii Romanilor n'o inventează şi numai continuă s'o cultive şi astfel o transmit mai departe celor ce vin după ei. Departe de a fi distrusă de mişcarea iconoclastă, sculptura în ivoriu este cruţată şi înlocueşte adesea pictura şi mozaicul, care aproape încetaseră de a exista. Plăcerea apoi, proprie locuitorilor din aceste regiuni, de a mânui materii preţioase, de a le pipăi sau numai de a le avea sub ochi, a făcut că mare parte din obiectele de cult sau cele uzuale, începând de a mai fi decorate cu scene din noul Testament sau din Biblie, să fie efectuate din fildeş şi decorate cu fel de fel de elemente împrumutate de la regnul animal sau vegetal, aşa cum se proceda în antichitate.

Sub influenţa Asiei şi a Orientului, cu care mişcarea iconoclastă are multe puncte comune (nici Islamul nu îngăduia reprezentarea persoanelor), decoraţia,

ornamentul cu arabescuri, cunoaşte o înflorire strălucită, mai ales după interzicerea de a reprezenta scenele religioase. Şi, cum fildeşul era un material destul de plastic, căci se sculpta cu uşurinţă, el devine un element esenţial în arta acestei epoci.

Unul din obiectele cu adevărat splendide, executate pe atunci în fildeş, este o catedră (scaun episcopal) cunoscută sub numele de „tronul lui Maximian", episcop din Ravena, tron care se păstrează în catedrala din acel oraş şi care datează din secolul al VI-lea (Fig. 80). E unul din exemplarele cele mai bine conservate şi mai desăvârşit executate, oferindu-ne o imagine completă a efectelor pe care un artist îndemânatec şi cu imaginaţie le putea obţine lucrând fildeşul. Intre plăci „a jour", în care ornamente vegetale sunt amestecate cu motive animale şi formând ca un chenar, sunt prinse şi fixate alte plăci, în care figurează personagii. Ele au mare analogie cu cele pe care le-am văzut mai sus, în piatră, căci ne oferă o dispoziţie identică cu cele sub arcade.

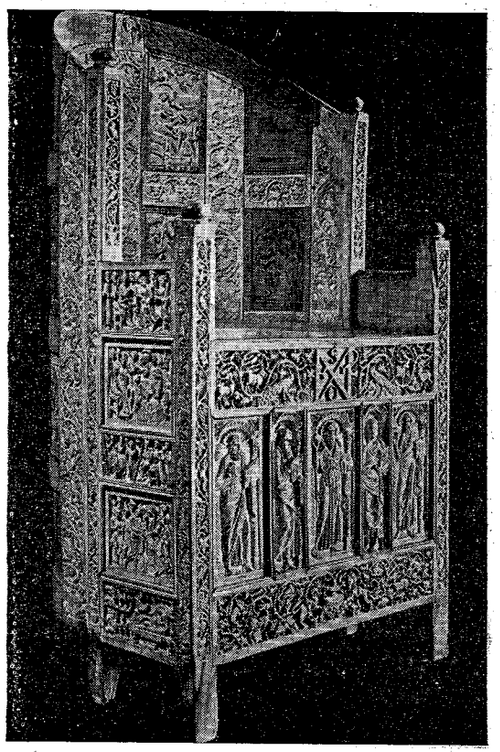


Fig. 80. — *Tronul lui Maximian, Ravena.* (după Propyl. VI. p. 194)

Evident că opere de această importanţă şi de această valoare sunt rare. Totuşi, ivoriile sunt foarte răspândite şi ele iau uneori forma dipticului sau a triptic-ului. Mai târziu întâlnim şi lădiţe cu un capac, uneori bombat, alteori plat. Pe pereţi şi pe capac sunt reprezentate scene din viaţa Mântuitorului, ori chiar grupe mitologice: constatare foarte importantă, desigur. Fenomenul nu se explică decât prin faptul că obiectele nefiind destinate cultului, oamenii care nu pierduseră cu totul amintirea fabulelor clasice, le sculptează în fildeş şi nu le consideră decât ca elemente de distracţie, ca să ilustreze anume teme trecute în literatură. Scenele sunt încadrate uneori de motive geometrice: cercuri, în mijlocul cărora se află răsuri, romburi, etc. Şi aceste elemente, în majoritatea cazurilor, vin tot din Răsărit.

Cartea bine scrisă şi bogat ornamentată a fost din toate vremurile un obiect de lux. Manuscrisul este cu atât mai cultivat în Orient, cu cât el făcea apel la slăbiciunea oamenilor de acolo pentru tot ce e preţios la vedere, cu atât mai atrăgător, cu cât nu era lipsit nici de farmecul culorilor. Manuscrisul are o origine antică. Ne aducem aminte că în Egiptul vechiu era ceva obişnuit

ca, pe foi de papyrus, să se scrie şi să se facă miniaturi, care apoi se închideau în cosciuge, ca să însoţească pe mort în drumul cel din urmă, atunci când se va prezenta înaintea divinităţilor infernale.

E probabil ca pergamentul iluminat, aşa cum îl cunoaştem atât în arta Orientului, cât şi în cea a Occidentului Europei, să derive din papirusul egiptean, însă profund transformat. Evident, sub influenţa stării de spirit care caracterizează civilizaţia alexandrină, el încetează de a fi o operă de conţinut sever şi mereu acelaş, şi începe să devină un mijloc plăcut şi atrăgător de povestire. Sub Justinian, ca mai toate celelalte arte, el ajunge la o mare desvoltare. Simpatia Impărăţiei din Răsărit pentru miniatură se menţine şi după această epocă şi chiar în timpul iconoclaştilor.

In realitate, iconoclaştii nu sunt duşmanii artei în genere; ei se ridică numai contra reprezentărei imaginelor de sfinţi sau a simboalelor religioase din biserici. S'ar putea chiar afirma că arta ornamentală propriu zisă cunoaşte sub ei o desvoltare mai înfloritoare şi mai variată, tocmai pentru că era singura manifestare estetică permisă. E natural deci ca arta decorativă, arabescul, să trăiască mai departe în manuscris.

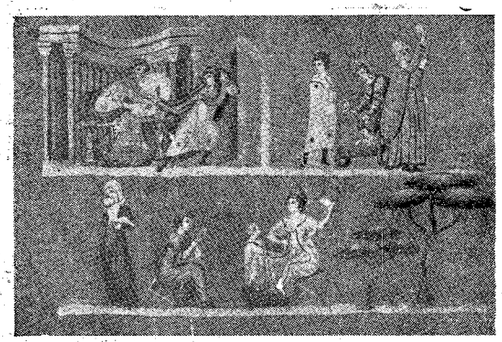


Fig. 81. — *Geneza din Viena (Iosif şi femeia lui Putifar)* (după Propyl. VI. p. 207)

După încetarea mişcărei iconoclaste, reprezentarea scenelor religioase reapare, şi astfel, prin secolul al X-lea, al XI-lea, al XII-lea şi mai târziu, întâlnim opere de o mare valoare şi de o extremă varietate.

Printre cele mai vechi manuscrise cunoscute, este aşa numita „Geneza din Viena", de care am mai vorbit. Datează probabil din secolul al V-lea, spre sfârşitul lui, sau de la începutul secolului al VI-lea. Este, nu numai prin vechime, dar şi prin însuşiri reale, una din operele venerabile şi pe drept preţuite. Deosebim în ea mai multe stiluri, adică mai multe tendinţe, la cei care au executat manuscriptul. Unii cercetători au explicat aceasta prin faptul colaborărei mai multor artişti la efectuarea operei. Mai probabil însă că, în realitate, avem a face cu o copie de acelaşi mână a mai multor opere anterioare, care ele reprezintau tendinţe diferite. Deci, aşa cum a ajuns la noi, Geneza ar fi, nu o lucrare rezultând din colaborarea a cinci artişti, ci mai degrabă ecoul a cinci curente variate, după manuscrisele care au servit de model. De fapt, şi cele cinci tendinţe se pot reduce, la rigoare, la două stiluri fundamentale: unul, în care scenele sunt redate ca ceva unitar şi închegat, în legătură adică cu arta picturală şi cu arta mozaicului — fiecare scenă figurând un tablou complet, o compoziţie; altul, în primul rând preocupat să povestească în chip curgător, pornind exact de la aceiaşi dorinţă, ca şi ilustraţia modernă, de a introduce în textul unei scrieri figuri şi scene care să-l facă mai lesne înţeles. Ultimul stil este

un efect al dispoziţiei, aşa de frecvente la orientali, de a se lăsa duşi de farmecul unei povestiri.

Vom examina mai de aproape câte un exemplu din ambele categorii. In cel d'intâiu este vorba de o miniatură aparţinând primei categorii, în care artistul aspiră să reprezinte un tablou complet. Il cunoaştem: pe un fond albastru-verzui este înfăţişat „Banchetul lui Faraon" (Fig. 26). El este imaginat exact aşa cum trebuia să fie banchetul, adică masa de gală, a unui personagiu de înalt rang social.

Cel de al doilea exemplu va fi ales din stilul povestitor. De data aceasta nu mai avem face cu un tablou definit, cu o compoziţie strânsă în limitele unui cadru, ci cu o succesiune de scene, care toate contribuesc să deştepte în privitor imaginele pe care autorul voeşte să i-le sugereze. Intr'un colţ se vede Iosif şi femeia lui Putifar (Fig. 81). Lângă această cameră, cum şi în rândul de jos, sunt reprezentate personagii, femei şi copii, probabil sclavele şi copiii lor, în faţa porţei palatului. Scenele se despr nd, fără fond, pe culoarea pergamentului. Autorul caută să dea fiecărui personagiu o atitudine cât mai expresivă. El le-a schiţat pe toate în chip naturalist, încât este ca şi cum am asista la o scenă din viaţa de toate zilele, cu savoarea ei particulară: una din femei toarce, altele sunt ocupate ca să îngrijească de copii, un al treilea, grup vede de casă, etc.

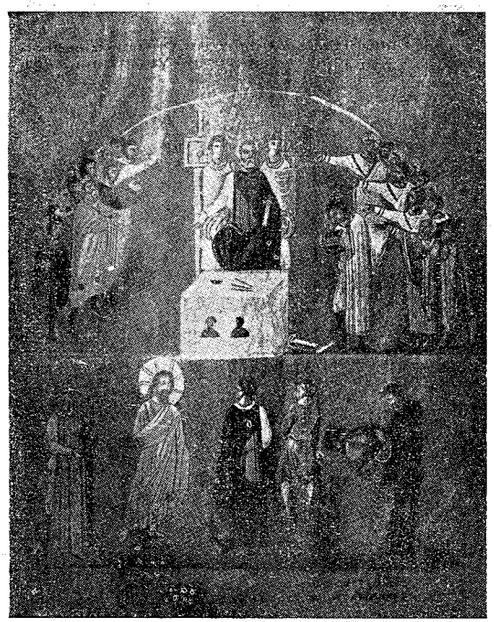


Fig. 82. — *Codex Rossanensis. (Christ în faţa lui Pilat).* (după Propyl. VI. p. 200)

Dar, alături de asemenea miniaturi, în care se simte încă un parfum particular Orientului, felul lui de a povesti, aplicarea imaginaţiei lui în acelaşi timp copilăroasă şi foarte rafinată, se găsesc miniaturi de un caracter mult deosebit. Este vorba, de pildă, de o operă aparţinând aproximativ aceleeaşi epoci, adică secolului al VI-lea. E aşa numitul Codex Rossanensis. (Din biblioteca episcopală din Rossano). Personagiile sunt reprezentate, nu în natură, ci pe un fond abstract, fondul chiar al manuscrisului, de cele mai multe ori de culoarea purpurei, şi fără perspectivă. Pe artist nu-l mai interesează aspectele vieţii reale; el vrea să deştepte în noi anume idei. Toate detaliile inutile au dispărut, iar trăsăturile personagiului, simplificate, tind spre o expresivitate care poate părea exagerată. Felul acesta de a concepe opera de

artă este mai aproape de sentimentul şi de spiritul bizantin. Scena reprezintă pe Pilat, în momentul în care cere poporului să se pronunţe între Christos şi Barrabas (Fig. 82).

Fig. 83. — *S-tul Marcu (Codex Sinaiticus)*
(după Propyl. VI. p. 237)

Să trecem acuma dincolo de perioada iconoclaştilor. Manuscrisul şi miniatura devin din ce în ce mai mult o artă de curte, primindu-şi impulsiile şi stilul de la artiştii care sunt grupaţi în jurul Impăratului. In contact cu anume reminiscenţe clasice, idealul lor se modifică: figurile încep să aibă proporţii asemănătoare cu cele pe care le întâlnim în statui. O vagă influenţă a antichităţii nu se poate nega. Acelaşi lucru şi cu privire la costumul personagiilor.

Evident, în arta aceasta va perzista un substrat abstract teologic, propriu artei bizantine. Pe aceste date însă, adânc fixate în credinţă, detaliile se modifică spre a se apropia de reprezentările pe care le întâlneam în operele de artă ale Imperiului roman, în perioada lui de decadenţă.

Dorinţa artistului de a se apropia de canonul clasic, adică de a da figurilor armonie şi eleganţă, în proporţii, în mişcări, în felul în care sunt drapate, se observă mai ales într'o figură ca cea pe care o împrumutăm aşa numitului Codex Sinaiticus, de la Biblioteca Naţională din Paris (Fig. 83). Reprezintă pe Evanghelistul Marcu drapat într'o haină ale cărei cute cad în chip nobil şi armonios, pe un fond de aur.

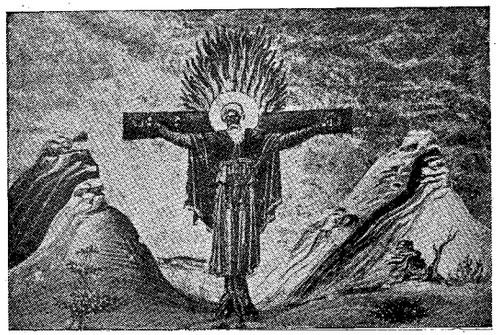


Fig. 84. — *Menologiul lui Vasile II-lea*
(după Propyl. VI. p. 240)

Dar, această imagine a unui personagiu în picioare, desprinzându-se pe un fond de aur, ne apropie de înfăţişarea pe care a trebuit s'o aibă, tot pe atunci, icoanele propriu zise. Ni se pare că există mare asemănare între felul în care pictorii concep reprezentarea sfinţilor pe icoane, adică între imaginile zugrăvite pe lemn, făcute pentru adorarea în biserică sau în casele locuitorilor, şi această operă datând din secolul al IX-lea sau al X-lea.

In sfârşit, un strălucit reprezentant al miniaturei bizantine este şi „Menologiul", adică manuscrisul cu „Vieţile Sfinţilor", compus pentru Impăratul Vasile II (sec. XI-lea). E o lucrare de o valoare deosebită. Astfel, în el reapare peisagiul ca fond al scenelor reprezentate, pe când în ultimele manuscrise examinate fondul era abstract, de aur, de purpură, sau de culoarea pergamentului manuscrisului. Revenirea la peisagiu se datoreşte mai ales tradiţiei populare, păstrată în unele mânăstiri, de a lega o imagine sau o scenă din viaţa unui sfânt de o localitate concret reprezentată. Toate aceste vederi erau, bine înţeles, din imaginaţie, dar pentru privitor ele luau importanţa unor localităţi reale, sfinţite prin actele Mântuitorului, ori legate de un episod palpitant din viaţa sfinţilor. Stilul figurilor este tot aşa de nobil ca cel al figurilor din manuscrisul precedent. Nu trebuie să uităm că e vorba de o lucrare făcută pentru Impăratul însuşi, adică la care au participat sau care a fost încredinţată exclusiv la cei mai însemnaţi artişti miniaturişti ai vremei.

Fig. 85. — *Icoană bizantină în mozaic*
(după Propyl. VI. p. 243)

O probă mai mult de evoluţia miniaturei, de caracterul popular narativ al operelor din vremea aceasta, este şi faptul că nu mai avem aface cu Evangheliare sau cu reprezintări abstracte de simboluri ale religiei, ci cu vieţile sfinţilor. Poporul, mai totdeauna, s'a simţit atras de sfinţii ieşiţi din mijlocul lui, cu care îşi găsea atâtea trăsături comune. Stilul acestui manuscris atât de preţios, este deci reflexul curentului popular, care s'a menţinut continuu, chiar atunci când curtea a favorizat în chip expres cealaltă tendinţă, spre abstractizare (Fig. 84).

Trecerea dela manuscrisul propriu zis la icoană se face în chip natural. De fapt, manuscrisele care erau la început destinate să înveţe pe cei care nu cunoşteau încă adevărurile eterne ale religiei, cu timpul, când creştinismul ajunge credinţa tuturor, încetează să mai aibă acest rol catechetic, pentru a dobândi pe cel de comentator sau de explicator literar sau teologic al unui text. Uneori chiar ele înlocuesc icoana propriu zisă. Deci, nimic mai natural ca, vorbind de manuscrise, să trecem pe nesimţite la icoane. Icoane din această epocă s'au păstrat însă prea puţine. Printre acestea, una dintre cele mai remarcabile este o

„Schimbarea la față", în mozaic de sticlă, fixat în ceară, care se păstrează la Luvru. Ea datează aproximativ din secolul al XIII-lea (Fig. 85).

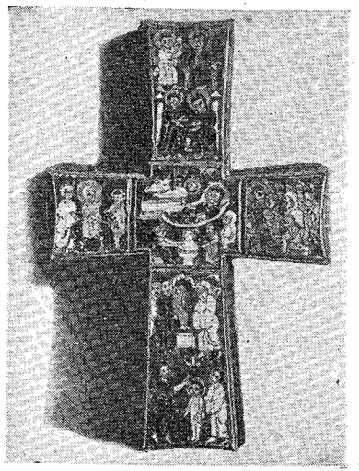


Fig. 86. — *Smalț bizantin (Vatican)* (după Propyl. VI. p. 254)

O artă tot atât de prețioasă și tot atât de pe gustul orientalului este și cea a lucrării metalelor. Iar când este înflorit și de smalț ne putem aștepta ca un obiect de metal să devină cu atât mai prețuit. Smalțurile bizantine sunt azi extrem de rare, de unde și importanța lor. Ele au creat o întreaga technică, prin imitație, în Apusul Europei. Smalțurile apusene, și ele opere remarcabile, nu încep să apară însă, de cât mai târziu, la o epocă ulterioară celei de care ne ocupăm în momentul de față.

Smalțul bizantin este așa numitul smalț în „cloisonné". Pe o placă de metal, de aur, de argint sau de aramă, se desenează cu fășii subțiri de metal care se fixează perpendicular pe placă, figura sau scena pe care artistul intenționează s'o reprezinte. Apoi, în aceste cutiuțe formate din placa dela fund și din fășia subțire de metal, se pun pulberi metalice. Prin fuziune la acțiunea unei temperaturi ridicate, pulberile se vor vitrifica, adică se vor transforma în smalț. Așa se obține acea strălucire de piatră scumpă pe care o oferă „smalțurile" din această epocă. Cel la care ne oprim reprezintă scene din viața Mântuitorului și se găsește la Vatican, păstrat în Capela „Sancta Sanctorum" (Fig. 86). El datează din secolul al VI-lea—VII-lea.

Fig. 87. — *Fragment de stofă cu motivul Bunei-Vestiri (Vatican)* (după Propyl. VI. p. 184)

Toate liniile negre sunt marginile fășiilor de metal care servesc de conture și despart o culoare de alta. Este evident că o parte de neprevăzut este totdeauna de așteptat într'o operă, pentru executarea căreia focul joacă rolul principal. Dar, prin faptul că artistul nu

știe niciodată precis, de mai înainte, care va fi rezultatul, tocmai prin aceasta smalțul este o artă excesiv de seducătoare.

Un rol important în arta bizantină îl dețin și stofele prețioase, mai ales cele în care sunt figurate scene de vânătoare sau simboluri religioase. Am văzut de multe ori că, în această epocă și în tot Evul Mediu, se fac împrumuturi frecvente dela o artă la cealaltă. Miniatura se inspiră de la pictura pe zid sau dela mozaic și invers; sculptura, la rândul ei, este în legătură cu orfevrăria, sau chiar cu stofele ornamentate. Deaceea mi se pare util, chiar într'un scurt rezumat asupra artei bizantine, să examinăm cel puțin un exemplar de stofă ieșită din atelierele timpului. De altfel, stofele prețioase au fost totdeauna în mare favoare în Orient. Egiptul antic, Egiptul creștin, adică cel Copt, au arătat o mare predilecție pentru stofe și covoare de preț. Când pentru prima oară cercetătorii au dat, în mormintele creștinilor egipteni, de stofele care astăzi sunt răspândite în toate muzeele lumei, a fost o adevărată revelație. Ei au rămas uimiți de cât de perfectă ca tehnică, de bogată ca motive și ca armonie de culoare era această artă: motive clasice, motive vechi autohtone, împreună cu motive elenistice, se îmbinau cu anume simboale creștine. De sigur, artiștii care aveau în vedere executarea unei stofe de îmbrăcăminte nu uzau exact de aceleași teme, ca artiștii care aveau în vedere stofele decorative, adică cele destinate să servească în biserici sau ceremonii solemne, ca tapiserii de întins pe pereți, de pus pe pardoseală sau pe anume obiecte, pe o masă de exemplu, sau cu care să se acopere morții.

Din Egipt pe de o parte, din Persia sasanidă pe de alta, arta aceasta a trecut la Bizanț, unde a cunoscut o mare favoare, atât la curtea Impăratului, cât și în toate clasele cu stare din Imperiul bizantin. Cele mai frumoase din aceste stofe sunt cele de mătase. Mătasea însă era, în Imperiul bizantin, un monopol al Impăratului. El singur o putea fabrica spre a o vinde apoi în toată țara, sau spre a o trece în Europa Apuseană, incapabilă în acea vreme să-și țesă singură astfel de stofe. Produselor Impăratului din Constantinopol, le făceau acolo, de multe ori, concurență cele arabe și cele persane, tot așa de bogate și de fine.

Un exemplu admirabil de stofă este fragmentul păstrat, tot la Vatican, în „Sancta Sanctorum", ca și crucea de smalț pe care am examinat-o (Fig. 87). Pare să fie țesută în Alexandria, în sec. al VI-lea. Intr'un motiv circular, compus din ornamente florale, este înscrisă scena „Bunei Vestiri". Spuneam mai sus să deseori artele își fac împrumuturi reciproce. Nimic mai natural decât să ne închipuim această scenă reprezentată pe pereții bisericii, în mozaic sau chiar sculptată sau, invers, de pe pereții bisericei trecută pe această stofă.

ARTA MAURĂ DIN SPANIA

Arta maură, a cărei influenţă s'a simţit uneori în exemplele analizate în capitolele noastre precedente, îşi are sediul în Spania, dar originea mult mai departe în Orient. O dată mai mult suntem nevoiţi să constatăm ce repertoriu nesfârşit de forme, ce posibilităţi variate de desvoltare se găsesu în teritoriile care înconjurau marea Mediterană, sau care ajungeau la această mare centrală, unind trei continente, pe drumuri pornite din centrul Asiei, din Arabia, pe Nil în jos, sau străbătând deşertul ori munţii ce mărginesc ţărmurile ei, din spre Sud.

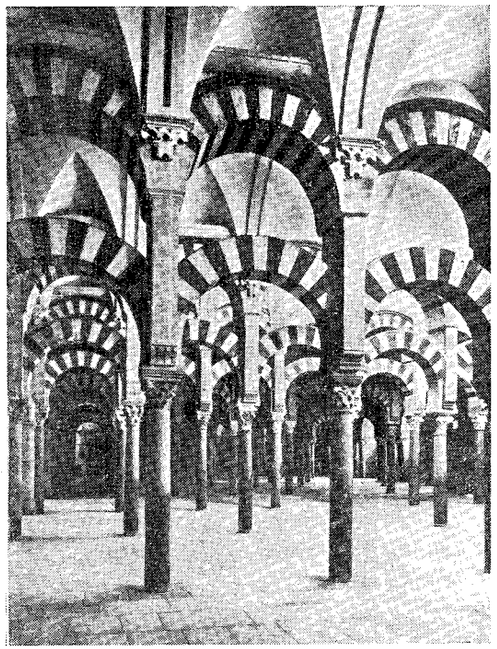


Fig. 88. — *Moschea din Cordova*
(după Propyl. VI. pl. IV)

Arta maură este şi ea, ca cea mai mare parte a producţiei artistice în Evul Mediu, legată de o credinţă religioasă: de Mahometanism sau de Islam. Partizanii religiei musulmane ajung cu cuceririle lor până la coloanele lui Hercule, trec marea şi stăpânesc Spania. Partea aceasta a Africei, împreună cu Spania de Sud sunt domeniul artei maure. Aceasta se întâmplă prin sec. al VIII-lea, cam în vremea în care, în Apusul Europei, se ridică neamul viteaz al Carolingienilor. Ce curs luase până atunci istoria musulmanilor, ce formă cunoscuse arta lor până să ajungă în nordul Africei şi în Spania, nu ne interesează direct. In peninsula cea mai occidentală a Europei, trăia însă un popor, a cărui civilizaţie va juca totdeauna un rol de frunte în arta continentului nostru şi care, printre cele mai dotate pentru anume manifestări culturale, va fi în mare măsură răspunzător de aspectele pe care arta maură le va prezenta pe pământul unde acel popor se găseşte locuind de mai multe veacuri. Cuceritorul strein, ce e drept, aducea cu el o nouă religie, deci o atitudine spirituală deosebită, o concepţie despre viaţă şi natură şi despre

felul cum ele trebue să se oglindească în artă, despre rolul chiar al artei în viața de toate zilele, altele de cât cele comune în Europa. Streine de felul de a gândi și de a simți al Spaniolului, ele îi devin mai apoi familiare, se răspândesc, produc roade. Și dacă arta musulmană în Spania atinge culmile pe care le vom constata, nu este pentru că aici năvăliseră câteva mii de semiți de religie mahomedană, ci pentru că aceștia impuseseră religia lor băștinașilor, iar aceștia o serveau, și pe terenul artistc, cu toate darurile excepționale pe care le posedau. In fond, arta maură nu este de cât una din fețele pe care le ia arta spaniolă, manifestare sinceră deci și normală a unui popor european, și, ca atare, o parte a studiului nostru.

Am spus că arta musulmană, ca și cea apuseană a Europei, este în strânsă legătură cu religia. In realitate, credința religioasă a mahometanului va juca un rol și mai evident în producțiile artistice, de cât cea a creștinului. Coranul,

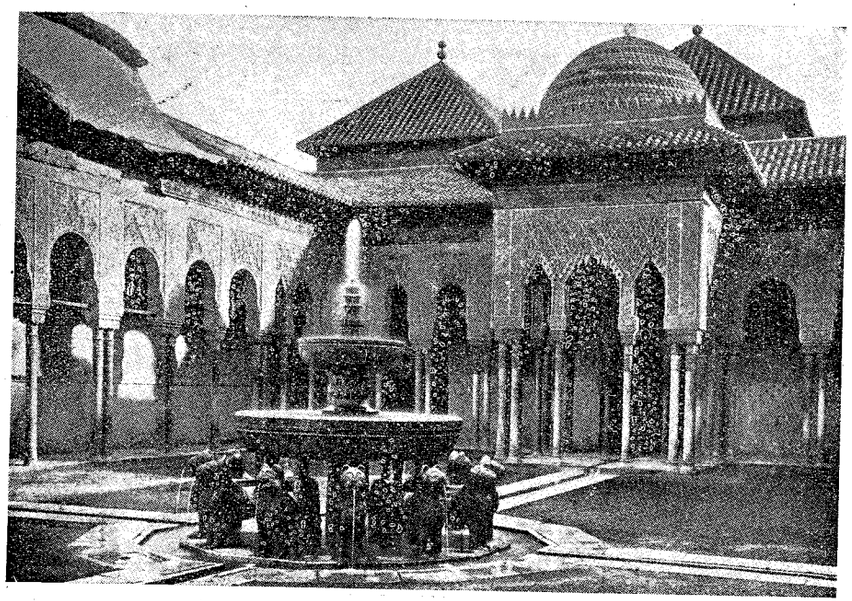


Fig. 89. — *Curtea leilor (Alhambra)*
(după Propyl. V. pl. 200)

mai mult chiar de cât Evanghelia e un nivelator. El suprimă diferențele de rasă și de mentalitate, crează din cele mai disparate entități etnice o unitate impresionantă, și aceasta numai pentru că învățătura lui Mahomet, cuprinsă în cartea sfântă și lăsată de acesta, impunea tuturor credincioșilor același punct de vedere în toate chestiile importante. Coranul prescrisese evitarea reprezentărei figurei umane. Toți, sau mai toți se supun acestei porunci. In orice caz, dacă omul apare câte o dată, imaginea lui nu va fi o interpretare realistă, ci una stilizată. De aici ușor se poate deduce că temele tratate de arta musulmană nu vor avea mai niciodată un caracter naturalist, ci unul ornamental decorativ. Din acest punct de vedere nu vom întâlni mari deosebiri între arta

sacră și cea profană, manifestările uneia fiind destul de asemănătoare cu cele ale celeilalte.

Omul și peisajul ne putând forma motive de inspirație, e natural ca atât pictura mare, cât și sculptura monumentală să lipsească. In schimb, arhitectura și artele minore vor cunoaște o înflorire excepțională, ce compensează până la oare care punct până și absența celorlalte două genuri de opere. Atenția tuturor fiind îndreptată numai în această direcție, — mă gândesc în deosebi la arhitectură — sursele de inspirație fiind atât de felurite, asistăm la cea mai mare varietate de combinații ornamentale și arhitectonice, la experiențe în care imaginația fecundă a Orientului se cheltuește din belșug. Și când rezultatele obținute sunt considerate satisfăcătoare, inițiativa artiștilor, departe de a slăbi, se exercită asupra detaliilor de execuție, care sunt ameliorate cu o ingeniozitate și un rafinament ne mai pomenite. Aceste însușiri sunt favorizate și de cererile clienților, aparținând claselor domnitoare, califatelor, etc. De o sensualitate ce nu excludea delicatețea simțirei, amatori de lux și orgolioși, Califii și miniștrii lor, mai ales în tinerețea lor, rivalizează în clădiri splendide, în grădini suspendate și ape țâșnitoare, în partere de flori și în ștofe rare, care se întrec cu florile în strălucire. Gustul celui ce comandă, și uneori chiar naționalitatea lui, întrucât ea poate determina caracterele operei de artă, au mai mare importanță decât cele ale executantului. Documentele nu ne vorbesc oare de corporații întregi de meșteșugari de lux transportați la sute de kilometri, cu forța, de un cuceritor asiatic, care dorea să-și împodobească reședința cu produsul muncei acelora, însă după placul lui? De aici decurge și ușurința cu care modele noui circulă în acest întins teritoriu stăpânit de mahomedanism [1]).

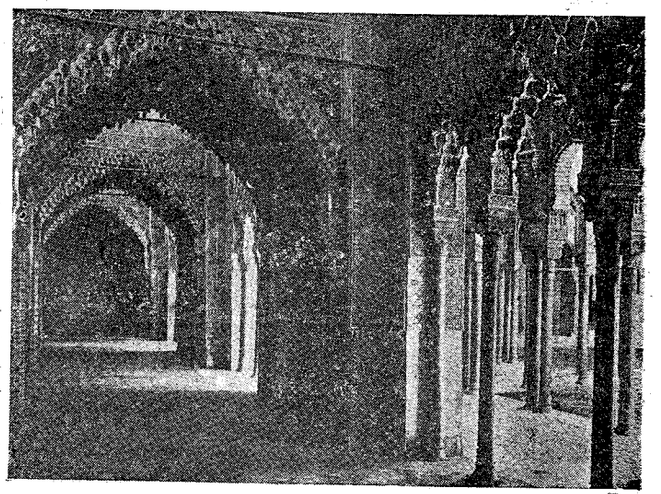


Fig. 90. — *Sala de judecată, Alhambra*
(după Propyl. V. p. 201)

In vastul domeniu al artei Islamului, Africa de Nord-Vest (Mahreb-ul = Occidentul) și cu Spania formează o provincie distinctă, una dintre cele mai înfloritoare. Formele aici ajunse la desvoltarea lor supremă nu sunt cu

1) In redactarea acestui capitol m'am servit în general de volumul iscălit de **Heinrich Glück** și **Ernst Dietz:** Die Kunst des Islam, Propyläen-Verlag. Vol. V și de **Anton Springer:** Kunstgeschichte, Band VI: Die Aussereuropäische Kunst.

totul independente de cele întâlnite în restul lumei musulmane; prin Nordul Africei ele vor trece în Spania şi se vor aclimatiza. Dar numai aici ele vor fi elaborate de talente cu adevărat superioare, vor cunoaşte o prelucrare care le va face nemuritoare, un izvor de încântare vecinică pentru tot neamul omenesc. Astfel ajunse la maximul de valoare artistică şi de perfecţiune, ele se vor întoarce din nou în Africa de Nord şi vor perzista aci mai multă vreme, după ce cucerirea califatului de Cordova de către regii creştini opreşte desvoltarea mai departe a artei maure în Europa.

Centrele artei maure spaniole sunt Cordova, cu al său califat fondat de dinastia Omeyazilor, gonită din Damasc de Alasizi, şi ceva mai târziu Grenada şi Sevilla. In momentul în care se fondează noul califat de Abder Rahman (756), Spania cunoscuse un alt stat creat de năvălitori, cel Vizigotic, şi el posesor al unei culturi superioare, cum am văzut la locul cuvenit. Dela Vizigoţi, dacă Arabii nu împrumută unul din caracterele esenţiale ale arhitecturei lor, arcul în formă de potcoavă, în orice caz, împreună cu aceştia, ei sunt cei care s'au servit de el mai frecvent şi cu mai multă pricepere. De altminteri, arcul în potcoavă nu e singura notă originală a arhitecturei maure. Dintre toate expresiile artei islamice nici una nu se resimte mai mult de vecinătatea creştinilor din Occident, tot prin intermediul Vizigoţilor.

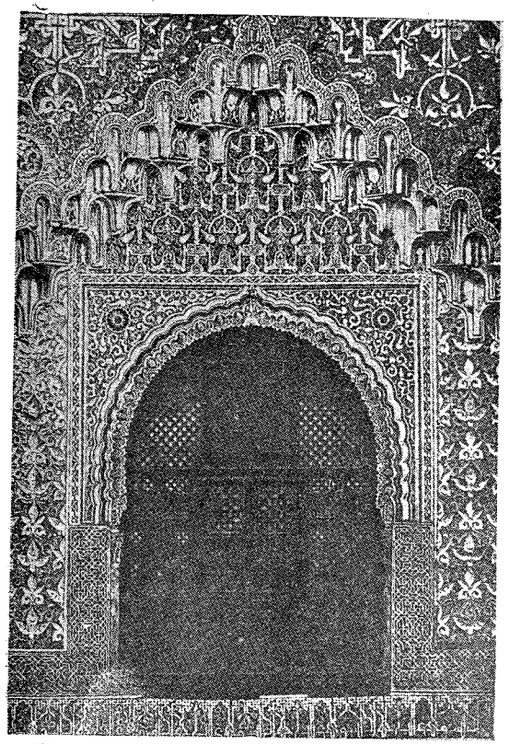


Fig. 91. — *Fereastră în Alhambra*
(după Propyl. V. 209)

Printre primele monumente apărute pe pământul Spaniei, cel mai cunoscut este moscheea din Cordova (finele sec. VIII, Fig. 88). Liniile ei generale ne vor duce, bine înţeles, la clădirile Damascului; ornamentele sunt însă cât se poate de originale şi de pitoreşti. Interiorul ei ne apare astfel ca o pădure de coloane din cele mai graţioase şi, relativ, mult mai bine sculptate decât cele pe care le întâlnisem în arta merovingiană, şi chiar în cea provincială, carolingiană. Este evident că rolul lor este mai mult decorativ. De aceia, nu numai perspectivele ce se desfăşoară în toate direcţiile, dar fiecare detaliu e făcut să delecteze ochiul, dela capitelurile ce primesc aşa de bine lumina, până la dublul arc cintrat, din pietre alternate, roşii şi albe. O inovaţie care se va menţine în construcţiile spaniole, este lărgirea mihrabului — adică a firizei împodobite, îndreptată spre Meca, după direcţia căreia se conduceau cei care îşi făceau rugăciunile, — într'un fel de chioşc de cele mai elegante proporţii, cu prea frumoase decoraţii murale. El este încoronat cu o mică cupolă, ridicată peste patru trompe, susţinute la rândul lor de patru arcuri, dintre care, două, faţă în faţă, sunt încrucişate, iarăşi pentru a produce o decoraţie neprevăzută.

Punctul culminant al artei zidirei este atins în Spania numai ceva mai târziu, cu Alhambra (dela El Hamara = cea roşie), în Grenada (sec. XIII şi începutul sec. al XIV-lea). Ca multe alte clădiri maure şi, am putea zice chiar ca unele construcţii medievale creştine din bună epocă, la exterior ea este de tot simplă, poate pentru ca surpriza celui care deschide poarta şi intră să fie şi mai mare, în faţa spectacolului feeric ce i se oferă la interior. Tot ce imaginaţia cea mai inteligent şi conştient exaltată poate oferi mai fermecător ca linie şi colorit, cele mai savante combinaţii de arabescuri, aceleaşi în principiu, dar variate la infinit, au fost grămădite aici. Ne găsim cu adevărat în faţa uneia din operele capitale ale arhitecturei (Fig. 89, 90, 91), prin planul general, prin ordinea ce-a prezidat la împărţirea încăperilor, prin nesfârşita bogăţie a detaliilor, prin somptuozitatea materialului de care s'au servit constructorii. Dintr'o curte centrală, în jurul căreia sunt pavilioane deschise, printre coloane şi colţuri pitoreşti, vizitatorul e condus în încăperile mai retrase şi mai răcoroase. Pretutindeni arbuşti verzi, suprafaţa când lină, ca o oglindă, când creaţă la bătaia vântului, a apei din basine, susurul isvoarelor căzând în fire subţiri, din guri de fântână sculptate şi cizelate.

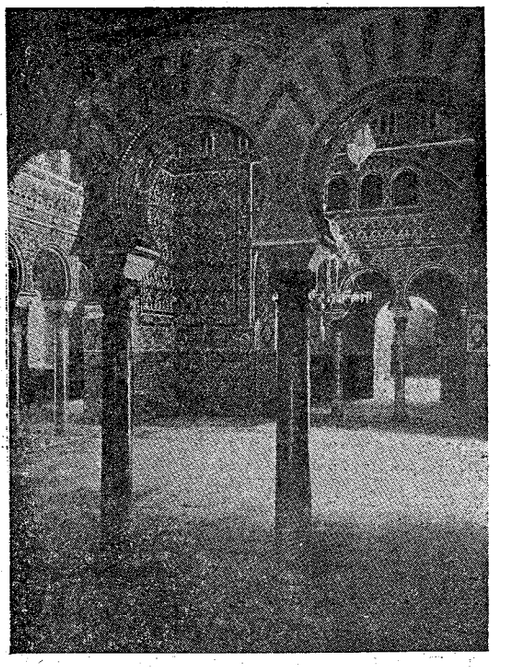


Fig. 92. — *Sala Ambasadorilor în Alcazar (Sevila).*
(după Propyl. V. p. 213)

Ce au putut inventa Spaniolii mahometani ca decoraţie de plante stilizate, ca ornamente geometrice sau bazate pe literile alfabetelor cufic şi arabic, întrece orice imaginaţie. Iar ceea ce în mâini de decorator fără pricepere şi fără fantezie, ar fi obosit ca ceva monoton, aici devine, din contră, un motiv de neîncetată surpriză, de perpetuă încântare a ochilor, în faţa puterei creatoare fără greş a acestor virtuoşi ai combinaţiilor lineare, tot aşa de minunate, ca şi combinaţiile unei teme indefinit repetată, într'o splendidă fugă de Bach.

In faţa unei reuşite atât de desăvârşite devenim conştienţi de felul în care artiştii mauri se comportă faţă de creaţiile lor. Indată ce planul unei

clădiri religioase ajunsese să-i satisfacă în nevoile impuse lor de exercitarea cultului, destul de simple de altminteri, sau, în domeniul arhitecturei civile, de un trai înţeles cu toate comodităţile şi plăcerile rafinate pe care le cer Maurii locuinţelor lor, arhitecţii nu-şi mai dau osteneala să combine planuri noui, ci-şi îndreaptă toată puterea lor de invenţie spre variarea la infinit a decorului. Nu există suprafaţă cât de neînsemnată, curbă sau plană, care să nu se împartă în sute şi mii de fragmente de suprafaţă, tratate ca nişte bijuterii, strălucind şi scânteind de toate culorile curcubeului, în metal, în piatră colorată, în pământ ars, în faianţă smălţuită, fără a distruge însă cât de puţin unitatea spaţiului, din care acea suprafaţă nu e decât o părticică. Generalifa, tot în Grenada (sec. XIV), Alcazarul, în Sevilla (1360) (Fig. 92), sunt încă splendide realizări, în care însă începe să se simtă decadenţa, prin excesul de ornamentaţie, şi, pe ici, pe colo, şi influenţa creştinilor vecini.

Tendinţa Asiaticilor spre abstractizare, departe de a stânjeni, a favorizat desvoltarea artelor minore. Evitând realitatea imediată, deci o reprezentare naturalistă, ei caută plăcerea ochiului aiurea: în graţia formei, în raritatea materiei, în ingeniozitatea operaţiei de stilizare a unui element inspirit din viaţa plantelor, în liniile ce se întretae şi se suprapun, echilibrându-se, ca o armonie pe mai multe voci.

Dar ceea ce creşte şi mai mult calitatea obiectului obţinut astfel, este perfecţiunea unică cu care el este executat. Cunoscătorii artei orientale mahometane, maure sau asiatice, sunt unanimi a proclama excelenţa lucrului ieşit din mâinilie unui industriaş arab, egiptean, persan, indian, marocan sau maur, decât care nici chiar Chinezul sau Japonezul nu s'au arătat mai îndemânateci.

Stilul acestor obiecte provine adesea din amestecul de fel de fel de reminiscenţe ale stilului popoarelor cucerite de Arabi, reminiscenţe contopite în ceva armonios, atât prin forma, cât şi prin decorul său. Din multiple elemente eterogene, dintre care, atunci când e vorba de miniatură şi de faianţă, omul şi animalul nu mai sunt excluse, mahometanismul s'a priceput să creeze în vremea dominaţiei maure în Spania, şi mai târziu în Persia şi la Turci, ceva unic în istoria artei, obiecte frumoase pentru eternitate.

La aceasta a condus şi felul organizaţiei lucrătorilor de artă. Grupaţi în corporaţii, în care nu se pătrundea decât cu greutate, emulaţia între ei era mare. Astfel se ajunge ca unele oraşe, tocmai din pricina controlului ce se exercita în unele meserii de unii asupra altora, să se specializeze în anumite industrii de lux, celebre în lumea întreagă: lucrarea pielei la Cordova, a lamelor de oţel la Toledo, a metalelor la Damasc, a stofelor în India, a covoarelor în anume centre din Asia Mică, din Caucaz, din Persia.

ARTA ROMANICĂ

Să ne întoarcem acum din nou la arta occidentală. Cunoaştem în principalele sale manifestări evoluţia acestei arte până aproximativ la anul 900. Cam atunci se pregăteşte unul din acele stiluri, care îmbrăţişând toate expresiile artistice ale unei epoce, pune asupra lor pecetea distinctivă a preferinţelor artiştilor şi a publicului, le colorează, le dă acel caracter unitar şi logic, semnul obişnuit al epocilor mari ale artei. Este vorba de **arta romană** sau **romanică.**

Mai înainte de a începe studiul operilor produse de această epocă se cuvine să ne oprim un moment asupra consecinţelor rezultând din decăderea Imperiului carolingian. Poate că anume din trăsăturile ce sunt specifice acestui stil să se explice prin unele împrejurări de ordin politic şi social. Să nu pierdem din vedere că ne găsim la începutul unei forme noui de viaţă socială, care poartă numele de feudalitate. Ea este consecinţa slăbirei Imperiului lui Carol Magnul sub urmaşii acestuia, a îmbucătăţirii lui, cum şi a invaziunilor pe care Normanzii scandinavi le fac din ce în mai des şi mai adânc pe continent. Din toate aceste pricine, puterea centrală dispare, în timp ce, în unele regiuni, se ridică anume forţe locale. Sunt conţii şi marchizii, care începuseră ca funcţionari, adică ca reprezentanţi ai puterii Impăratului în provinciile mai excentrice, ca delegaţi ai lui, dar care sfârşesc prin a căpăta o importanţă proprie, în mărcile (de unde numele de marchiz), şi comitatele (de unde cel de conte), în regiunile dela marginea Imperiului; sunt episcopii, abaţii ori stareţii de mânăstiri mai importante. Astfel, pe măsură ce puterea urmaşilor lui Carol Magnul decade, i se substitue sau cea a episcopilor, care reprezintă singurele forţe vii şi reale în acel haos politic, sau cea a marilor demnitari locali. Este de observat că înaltele feţe bisericeşti, cum ar fi episcopii şi stareţii, ţin în mâna lor nu numai puterea spirituală, cum ar fi natural, dar şi pe cea politică şi militară. Iată o primă constatare.

Ordinele religioase, care se fundaseră în timpul Evului Mediu, ajung cam prin secolele X—XI, la un prestigiu şi la o forţă considerabilă. Ele concentrează în mâinile lor, mai ales Benedictinii, tot ce era viaţă şi manifestare culturală în această vreme. Apoi, prin faptul că dela fundaţia principală pornesc călugări, care stabilesc centre ale aceluiaşi ordin până departe, se creează pe tot întinsul Apusului o strânsă reţea de mânăstiri secundare, depinzând de mânăstirea principală. Aceste noi formaţiuni sunt în totul asemenea ca doctrină şi ca viaţă spirituală celei centrale, fundaţiei mame, dela care primesc ordine şi sugestii. Aşa este cazul cu mânăstrea de la Cluny, în Burgundia. Incepând cu secolul al X-lea, dar mai ales în secolul al XI-lea,

ea constitue una din cele mai formidabile puteri organizate din tot Apusul. Tot aşa este cazul cu ordinul „Cistercenzilor", stabilit la Cîteaux, în Franţa, care în secolul al XII-lea este considerat ca o putere spirituală de o egală importanţă cu cea a Benedictinilor din Cluny.

Aceasta este cea de a doua constatare importantă.

In sfârşit, un fenomen care colorează viaţa acestor vremuri şi care are consecinţe incalculabile pentru naşterea şi propagarea câtorva forme deosebite de artă, sunt pelerinagiile. Se poate spune că la ele ia parte tot Apusul. Au ca ţintă, pe de o parte vizitarea Romei, pragul Apostolilor, apoi prin Brindisi, de unde se făcea îmbarcarea, cea a Locurilor Sfinte, de la Ierusalim. Aceasta în spre Răsărit. In spre Apus, ţinta pelerinilor era biserica Sf. Iacob din Compostella, în Spania, unde se credea că se păstrează mormântul acestui Apostol. Tot Apusul creştin n'are alt gând, decât să cunoască aceste localităţi. Drumurile parcurse de pelerini şi staţiile unde se opresc să poposească capătă astfel o importanţă deosebită. Se organizează acolo biserici pentru rugăciuni, spitale pentru bolnavi, locuri de găzduire pentru dormit, bâlciuri, distracţii. Cetele nenumărate, animate de o singură dorinţă, înfiăcărate, pline de credinţă, au şi ele nevoie de o distracţie, de o anume hrană sufletească. **„Les chansons de geste"**, după cum ştim, s'au creat tocmai în acest scop, din neceesitatea pe care o simţeau călugării şi mânăstirile înşirate dealungul drumurilor, de a întreţine avântul masselor de pelerini, de a le da posibilitate să se recreeze. Pentru ca să-i facă să uite oboseala zilelor lungi şi penibile, din distanţă în distanţă jongleurii cântau acţiunile unor eroi, mai toţi din jurul lui Carol Magnul, devenit el însuşi un personagiu de legendă. Dar drumurile de pelerinagii mai sunt încă importante şi pentrucă permit transmiterea unor anume forme de artă, condiţionează chiar anume concepţii în legătură cu ornamentarea şi cu planul bisericilor.

Arhitectura

Dacă acestea ar fi condiţiile sub care se formează stilul, care ar fi însuşirile isbitoare şi proprii construcţiilor acestei vremi, prin care ele se deosibesc de cele ce au precedat? Să începem cu aspectul exterior. Contrar de ceeace am văzut la Bizanţ, arhitecţii evită să se servească de placaje, adică de acoperirea cu plăci de marmoră sau de piatră, frumoase ca aspect, însă numai la suprafaţa construcţiilor în material ordinar. Ei utilizează pietrele de calcar găsite pe loc sau aduse din împrejurimi, le tratează cu sinceritate şi francheţă, atât în interiorul, cât şi la suprafaţa zidurilor. Iar forma clădirilor, planul acestora, vor fi totdeauna adaptate necesităţilor locale. Chiar atunci când găsim un tip care se propagă pe o mai întinsă regiune, el va suferi modificările cerute de circumstanţe regionale.

Arta romanică se naşte la sfârşitul secolului al X-lea, se desvoltă în secolul al XI-lea, iar în prima jumătate a secolului al XII-lea ajunge la maximul ei de înflorire ,pentruca încă la sfârşitul celei de-a doua jumătăţi a acestui secol, în Franţa, cel puţin, să fie înlocuită cu arta gotică. Viaţa ei proprie — in Germania, Italia şi Spania lucrurile se petrec altfel — este de scurtă durată. Două secole îi ajung ca să se constitue, să înflorească, să dea naştere la o serie de construcţii impunătoare, în care şi-au găsit soluţia multe din problemele pe care şi le-au pus arhitecţii acelor vremi. Dintre aceste

probleme cea mai grea de rezolvit, moştenită de la arta carolingiană, a fost acoperirea cu o boltă de piatră a unei suprafeţe mai întinse.

Sanctuarele se măresc, nu numai prin adăogarea în jurul navei centrale a unor nave laterale (moştenire din trecut), dar şi prin lărgirea spaţiilor din dărătul absidelor. Cele mai multe biserici importante servesc ca loc de întrunire pentru pelerini şi adăpostesc relicve de ale sfinţilor. La planul primitiv, aşa cum l'am cunoscut, al bisericii de formă basilicală, se adaugă deambulatorii, turnuri şi clopotniţe. Bisericile sunt din ce în ce mai întinse şi mai încăpătoare. Dar evident, pe măsură ce se întindea suprafaţa construită, creştea şi greutatea acoperirei unei clădiri de aşa mari proporţiuni. In cele din urmă, după numeroase tentative, arhitecţii reuşesc să ridice bolţi de piatră pentru această suprafaţă imensă. Incercările făcute, până când s'a ajuns la o soluţie satisfăcătoare, au ţinut aproape un secol. Odată problema rezolvată, ei sunt în stare să zidească monumentele religioase care, de atunci şi până azi, au sfidat timpul. Este unul din succesele tehnice cele mai uimitoare pe care le-a cunoscut arta arhitecturei în Evul Mediu.

Ne amintim că, în epoca carolingiană, am constatat trei tipuri deosebite de biserici. Toate trele formează faze de trecere la stilul romanic: un tip, în Nordul Franţei, în legătură cu tendinţele constructorilor lucrând pentru curte, răspândit până departe în Răsărit, dincolo de Rhin; un alt tip, în centrul Franţei; în sfârşit, un tip mediteranian, în tot basinul occidental european al acestei mări. Acest ultim tip, deşi foarte răspândit, posedă pretutindeni anume caractere comune şi oarecum internaţionale. In el se resimte tradiţia latină, însă puternic colorată de influenţe orientale, aşa încât a putut fi definit „o traducţie latină a artei orientale".

Problemele care se oferă arhitecţilor pentru a trece dela una din aceste forme arhitectonice la cea următoare, romanică sau romană, le-am enumerat: ele sunt mai ales următoarele: a găsi soluţia acoperirei cu o boltă de piatră a unei întinderi de suprafeţe din ce în ce mai largi; extinderea însăşi a suprafeţelor construite, pentru a face faţă necesităţilor cu'tului şi a permite primirea de odată a unei cât mai mari mulţimi de credincioşi; distribuţia spaţiilor în aşa fel, ca sluiba să se poată continua, chiar atunci când cortegiile de pelerini circulă prin biserică.

Soluţiile la aceste probleme nu sunt pretutindeni aceleaşi. Pentru fiecare problemă s'au încercat felurite chipuri de rezolvire, unele mai practice, altele mai puţin reuşite, care se traduc, fiecare, printr'o modificare în aspectul exterior ori în interiorul sanctuarelor. Aşa s'au creat diversele şcoale ale stilului romanic. Printre ele, cea din Burgundia este una dintre cele mai interesante. Cum ne spune **Jean Vallery-Radot** în lucrarea sa despre Bisericile romanice [1]), ea s'ar putea defini în chipul următor: o şcoală care a ştiut să acopere cu bolţi îndrăsneţe nava centrală, luminată direct, întrebuinţând pentru aceasta, când bolta în formă de leagăn, când bolta cu muchii. Uneori însă arhitecţii renunţă la luminarea directă a navei, pentru a obţine mai multă soliditate. In acest caz navele laterale se ridică până la înălţimea celei centrale, o sprijină de ambele părţi şi o întăresc. O variantă însemnată a şcoalei burgunde este cea care se va desvolta în jurul şi după modelul bisericei Sfintei Magdalena din Vézelay.

---

1) *Jean Vallery—Radot:* Eglises Romanes, filiations et échanges d'influences. Paris, fără dată.

Vom lua câteva exemple din fiecare din aceste tipuri şi le vom studia, ca să ne dăm seama de evoluţia romanicului în Burgundia, unde acest stil produce câteva din exemplarele lui cele mai elocvente. Să începem cu Mânăstirea de la Cluny. Aici s'a născut o variantă benedictină, care s'a propagat apoi la întreaga Europă Occidentală. Pentru această familie de construcţii modelul îl formează bine înţeles mânăstirea dela Cluny. La finele secolului al XI-lea, această instituţie luase o importanţă neînchipuită. O bucată de vreme, cam în decursul celei de a doua jumătăţi a acestui secol, Papii se aleg, aproape exclusiv, dintre discipolii Sfântului Hugues, Starețul mânăstirii dela Cluny, cel care tocmai prezidează la construcţia bisericii celei mari, care înlocueşte construcţii mai vechi. Acest stareţ comanda atunci la 2000 de mânăstiri din Franţa şi de aiurea. El se hotărăşte să clădească o biserică

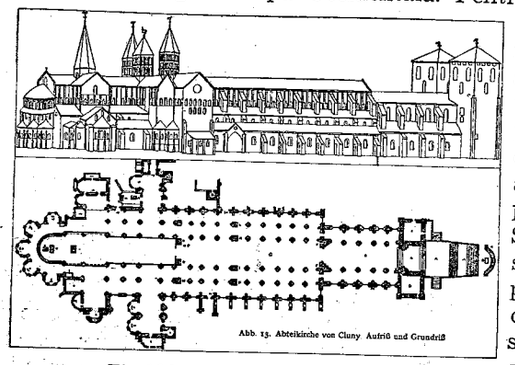


Fig. 93. — *Abaţia din Cluny*
(după Propyl. VI, p. 77)

demnă de importanţa ordinului şi reuşeşte să înalţe cea mai vastă biserică din lume, înainte de zidirea Sfântului Petru, la Roma, în sec. al XVI-lea. Există discuţie asupra datei când ea s'a sfârşit. Începută la 1088, e probabil că a fost terminată la 1108, pe când trăia încă starețul constructor. In orice caz, la 1125, bolta cea mare s'a prăbuşit, ceea ce a necesitat reparaţii radicale, de mari proporţii.

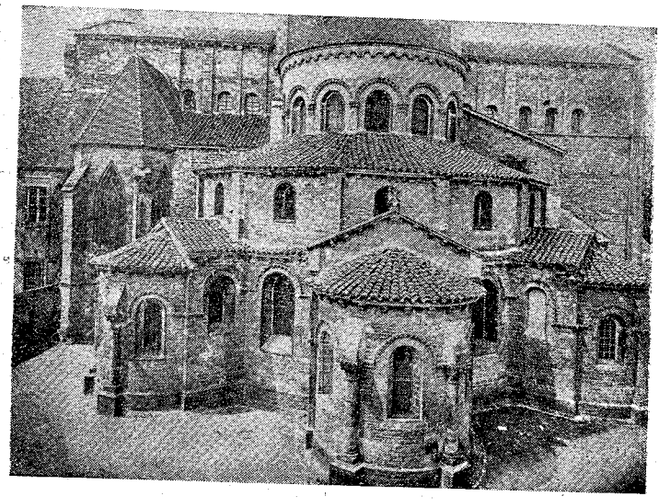


Fig.. 94. — *Paray-le-Monial*
(după Vallery-Radot, pl. III)

Să analizăm planul acestei mânăstiri (Fig. 93). Ea a fost ridicată pe temeliile unei clădiri mai vechi, căci, pe măsură ce se desvolta puterea ordinului, construcţiile, devenite neîncăpătoare, se înlocuiau cu altele mai vaste, astfel încât zidirea al cărei plan îl vedem aici, este cam a patra la rând. Planul primitiv, chiar în această construcţie mărită, nu cuprindea nartexul ridicat mai târziu, cam pe la 1220. Biserica începea îndărătul nartexului şi

mergea până la absidă. Era compusă dintr'o enormă navă centrală, strânsă între patru nave laterale, două de fiecare parte. Avea încă două transepturi, unul mai mare şi altul mai mic, ambele în partea absidei; între ele corul, dreptunghiular. Indărătul corului este absida cu deambulatoriul şi cu cinci capele radiante. Examinând acest plan, dar şi lizibil, se vede limpede că această vastă construcţie a fost ridicată pentru a permite o mare aglomerare de oameni, compusă obişnuit din călugări şi din credincioşi, veniţi să se închine. Dispoziţia localului este de aşa natură, încât ei pot circula cu uşurinţă împrejurul altarului.

Să vedem cum se prezenta în spaţiu această clădire. Partea de sus a figurei ne arată o reconstruire ideală a ei. Nartexul, am văzut, s'a adăugat ulterior. Lungimea bisericii dela intrare până la absidă, cuprinzând şi nartextul, era de 188 de metri. Massa absidei, cu cele două transepte, cu capelele laterale şi cu turnurile ce le încoronau, era astfel concepută, încât de departe şi din afară să dea impresia unei piramide, care se înalţa maestuos în aer. Aspectul de piramidă este caracteristic pentru un mare număr de clădiri din epoca romanică, mai ales în ce priveşte complexul de construcţii din jurul absidei.

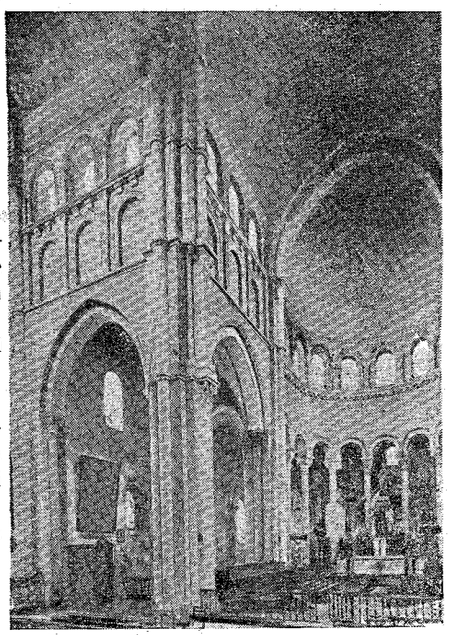


Fig. 95. — *Paray-le-Monial (interior)*
(după Vallery-Radot, pl. V)

O altă caracteristică a mânăstirei este că ea prezintă, în înălţime, trei etaje suprapuse. Ele sunt marcate la exterior prin trei rânduri de stâlpi, legaţi cu zidurile principale printr'un sistem de arcuri, care contribuie să sprijine zidurile exterioare, (dela cele din al doilea etaj nu se vede decât partea superioară) în funcţia lor de suport al bolţei, adică al acoperişului. In adevăr, bolta apăsând pe zidurile exterioare ale navei, are tendinţa să le împingă la dreapta şi la stânga, să le culce la pământ. Pentru a ajuta puterea lor de rezistenţă la presiune, s'au imaginat aceşti stâlpi laterali exteriori, care, lipiţi cu un cap pe ziduri, le susţin în picioare şi contrbue astfel să le descarce de greutatea ce apasă asupra lor. Sunt aşa numitele contraforturi.

La interior, biserica prezinta tot trei etaje. La dreapta şi la stânga navei centrale o serie de stâlpi cruciformi sunt flancaţi de patru pilaştrii canelaţi, lipiţi de stâlpi, de jos şi până sus. Aceşti pilaştri se ridică din etaj în etaj, pentruca, în partea de sus a lor, să primească picioarele arcurilor „doubleau", care, din distanţă în distanţă, s'au construit ca să întărească bolta, căptuşind-o pe din năuntru.

Un interior de biserică astfel realizat impresiona prin îndrăsneala înălţimei, prin avântul liniilor verticale. Dar această mânăstire nu mai există.

Din ea nu s'a mai păstrat decât o mică porţiune, un fragment din transept. Pentru a ne da seama de înfăţişarea reală a ei, e necesar să studiem una din clădirile inspirate dela aceiaşi concepţie. Mânăstirea de la Cluny. dezafectată, adică confiscată de stat în timpul Revoluţiei Franceze, a fost vândută pe nimic unui negustor revoluţionar din Macon, care a întrebuinţat pietrele ei pentru cine ştie ce construcţii. Zidirea era aşa de solidă, încât, ca s'o dărâme, s'au pus dedesubtul ei mine de praf de puşcă. Chiar astfel nu s'a putut dărâma toată. Ultima parte a fost distrusă mai târziu, după Revoluţie, la sfârşitul primului pătrar al secolului XIX-lea. Iar azi, n'a rămas din ea decât un mic fragment. Totuşi, prestigiul acestui monument, calităţile remarcabile de soliditate, de noblеţă, de îndrăsneală au impresionant aşa de mult întreg Evul Mediu, încât el a fost imitat în construcţii mai recente, dar aparţinând aproximativ aceluiaşi secol şi bine înţeles pentru acelaşi ordin religios.

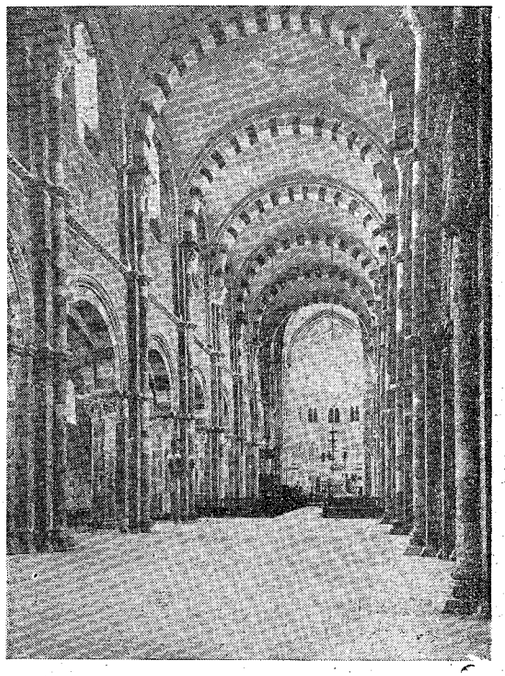


Fig. 96. — *Ste. Madeleine de Vézelay*
(după Vallery-Radot, pl. IX)

Aşa este biserica de la Paray-le-Monial (Fig. 94). Extremitatea orientală a ei ne sugerează chipul cum a trebuit să se prezinte ochilor complexul armonios al absidei şi al capelelor laterale, deambulatoriul şi transpetul, la mânăstirea dela Cluny, pe care o reproducea. In interior această biserică (Fig. 95) păstrează tot împărţirea în trei etaje, ca la Cluny. Înfăţişarea unuia din stâlpii cei mai puternici, acel aşezat la intersecţia transeptului cu corul, ne arată că elementele de susţinere a bolţei erau tot în formă de cruce; însă, în loc de pilaştri, aveau lipite de ele aşa numitele coloane angajate, adică jumătate prinse în zid. Deasupra absidei, în chip excepţional, este un al doilea etaj, în care sunt ferestrele care luminează această parte a bisericii.

O asemenea construcţie se caracteriza prin eleganţă, prin soliditate, prin armonie de proporţii. Nu-s oare acestea calităţile tradiţionale ale oricărei clădiri de tip clasic? Din pricina atâtor coloane, întregi sau jumătăţi, şi sculptorii au ocazie să-şi exercite talentul şi ştiinţa lor profesională. Fapt este că, în ruinele mânăstirei dela Cluny, care constitue prototipul întregei familii de monumente, s'au găsit felurite capiteluri, admirabil tăiate, care se studiază actualmente de o misiune americană în Franţa şi care ne dau măsura bogăţiei şi varietăţei motivelor ornamentale, răspândite pretutindeni în această clădire, celebră în Evul Mediu.

Construcţiile care purced din tipul dela Cluny sunt răspândite mai ales în Sudul Burgundiei şi constituesc tipul meridional al acestei regiuni. In Nordul aceleiaşi provincii se naşte un tip diferit. Cel mai caracteristic exemplar al lui este biserica Sf. Magdalena din Vézelay (Fig. 96). Ca şi cea de la Cluny, ea a servit de model multor construcţii ulterioare, aşa încât, în istoria desvoltărei arhitecturei romanice, ea ţine un loc însemnat.

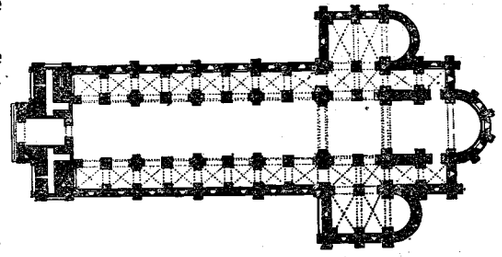


Fig. 97. — *Planul bis. Notre-Dame din Jumièges*
(după Propyl. VI, p. 73)

La Vézelay era sediul ordinului Sf. Bernard. Cistercienii, al căror centru fusese Cîteaux, de unde le vine numele. Este un ordin rival, aproape concurent, al Benedictinilor. E de aşteptat deci să găsim, în stilul construcţiilor inspirate de acest ordin, deosebiri esenţiale şi voite faţă de stilul cluniacenz. O primă observaţie: Cistercienii tind în construcţiile lor la mai multă simplicitate. Intr'adevăr, în S-ta Magdalena, nu mai vedem împărţirea în trei etaje şi nici ornamentele aşa de bogate, aşa de admirabil executate, pe care le întâlneam în bisericile descinzând de la Cluny. Clădirea prezintă numai două etaje, unul jos cu stâlpi cruciformi, care despart nava centrală de navele laterale, împodobiţi tot cu semi-coloane angajate; altul deasupra lui, unde sunt ferestrele, ce luminează direct nava centrală. Despărţirea celor două etaje se face printr'un brâu în relief, care parcurge toată biserica şi care, acolo unde întâlneşte stâlpii, îi ocoleşte, formând un fel de capitel, foarte original.

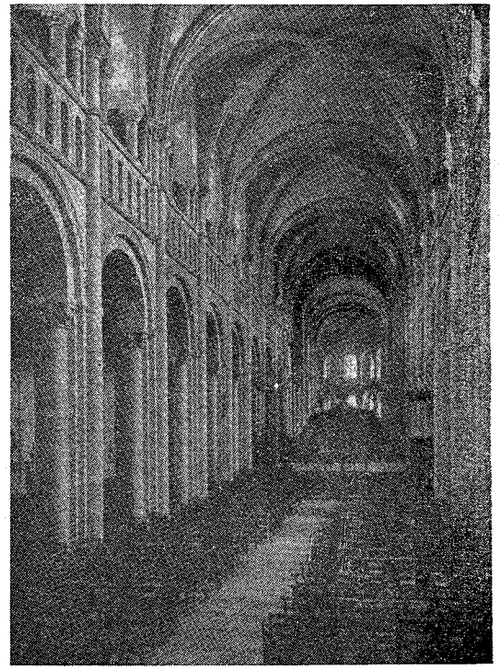


Fig. 98. — *St. Etienne din Caën*
(după Propyl. VI. p. 373)

Bisericile din familia cluniacenză ne impresionau prin verticalitatea lor, prin avântul şi usurinţa liniilor ce se ridicau în văzduh. La cele derivate din S-ta Magdalena ceea ce isbeşte sunt mai degrabă liniile orizontale bolţile impresionante în „plin cintru", cu arcuri auxiliare „doubleau", formate din pietre de diferite culori, detaliu pe care, cum ştim, l'am întâlnit des în Orient.

Alături de tipurile bisericilor „burgunde" se desvoltă în Franța, în aceiași vreme, un alt tip însemnat, o altă școală, în Normandia. Un exemplu clasic al acestei categorii este biserica ruinată astăzi, tot de Revoluție, de la Jumièges (Fig. 97). Dedicată Maicei Domnului, planul ei, după cum vedem, este mult mai simplu: o navă centrală, flancată de două nave laterale, un transept, un cor, o absidă, alte două abside, terminând spre Răsărit aripele transeptului; deasupra, la încrucișarea corului cu transeptul, un turn impunător. Este planul clasic, așa zicând, al unei biserici normande. Este interesant să-l determinăm, fiindcă arhitectura normandă are un rol imens în propagarea formelor arhitectonice. Normanzii fiind cuceritorii Angliei, ei transmit acestei regiuni planurile și metodele de construcție experimentate la ei acasă; arhitectura engleză romanică, va fi în realitate o impunătoare variantă a stilului normand.

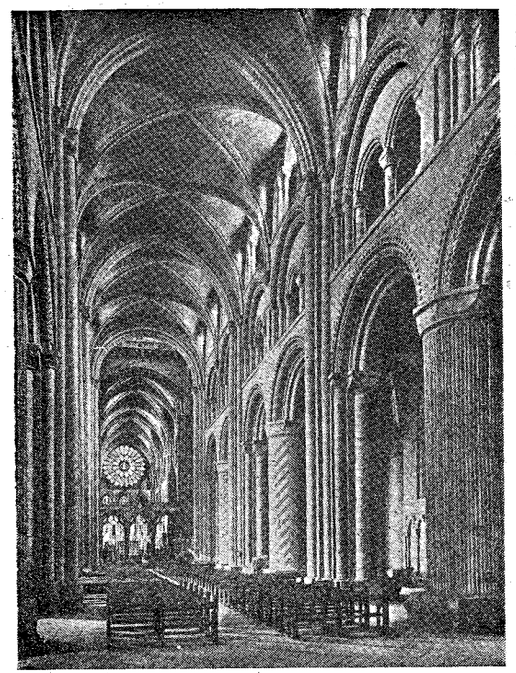


Fig. 99. — *Interiorul catedralei de la Durham*
(după Propyl. VI. p. 398)

Aspectul interior al unei biserici în stil normand se poate studia cu ușurință în biserici ca: Saint Etienne din Caën, important, după cum spuneam, prin faptul că a servit de model constructorilor de biserici englezi (Fig. 98). Deasupra primului etaj sunt niște arcade imense, în fața unor tribune, formând cel de al doilea etaj, apoi un al treilea etaj, prevăzut cu ferestre și, deasupra, bolta cu muchi. Totuși, în loc de patru muchi, ca de obiceiu, aici sunt șase muchi. Diviziunea greutății bolței, pe șase fragmente de suprafață, are ca efect ușurarea oarecum a zidurilor și, din această pricină, nava centrală poate fi mai largă și mai spațioasă. Această biserică se caracterizează prin majestatea proporțiilor, care vine în mare parte dela dimensiunile tribunelor și dela cele ale arcadelor primului etaj, de o vastitate neobișnuită.

Să vedem acum una din bisericile engleze derivate din planul normand (Fig. 99). Cea mai renumită din toate este catedrala din Durham. Și ea prezintă tot trei etaje. Cel de jos are această particularitate, că elementele lui de susținere se succed în ritm alternat: o coloană — un stâlp, o coloană — un stâlp. In arhitectura engleză, coloana adevărată este mai frecventă decât în arhitectura franceză unde, în epoca romanică, ea este înlocuită cu stâlpul cruciform. De data aceasta artistul s'a simțit obligat să rupă monotonia perspectivei, să alterneze coloanele cu adevărați stâlpi masivi. Impreună ei susțin

zidăria, căci pe ei vin să se sprijine arcurile. Bolta, ca și în exemplul precedent, este cu muchi, însă cu patru muchi, nu cu șase. Este ceva excepțional în Anglia, fiindcă obișnut catedralele engleze n'au adoptat bolta de piatră; acoperișul lor este plat și de lemn. O altă deosebire față de construcțiile franceze, este că la Englezi nava centrală este mai lungă, prin urmare cu un mai mare număr de stâlpi, deci de travele, cum sunt numite spațiile arhitectonice cuprinse între doi stâlpi.

Am examinat astfel până acum două tipuri importante de arhitectură burgundă, unul de arhitectură normandă și varianta acesteia, tipul realizat în Anglia, cunoscut în tratatele engleze sub numele de **stil normand.** Tot atât de interesant și cu totul neașteptat este un alt tip de biserici, care apare în centrul Franței: biserica acoperită de cupole. Planul are forma unei cruci, pe ale cărei brațe, ca și la intersecția lor, sunt înălțate cupole

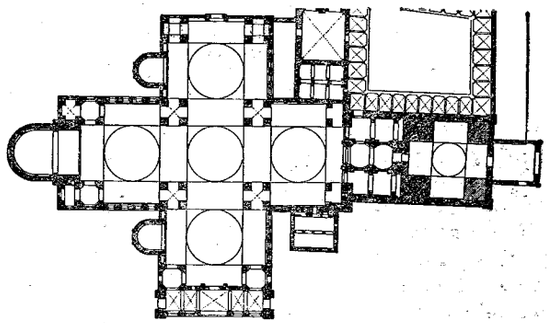


Fig. 100. — *Planul bis. St. Front*
(după Propyl. VI. p. 75)

Care este originea acestui plan, atât de neobișnuit în Occident? Precis nu se poate răspunde. Au susținut unii că el ar fi soluția cea mai logică, cea mai naturală, a faptului că în această regiune, în care se găsesc biserici cu o singură navă, însă foarte largă, dacă s'ar fi construit bolți, ele ar fi trebuit să fie enorm de masive, ceeace ar fi pus în primejdie existența întregei clădiri. Ca să se înlăture această primejdie, nu era decât o soluție: să se recurgă la cupolă care, ea, nu are tendința la presiune laterală, ca bolta, ci apasă mai de grabă de sus în jos. Prin aceasta se evita ca zidurile să se surpe sub greutatea tavanului. Totuși, chiar dacă admitem că arhitecții au recurs la această soluție pentru a descărca zidirea și pentru a înlătura primejdia surpărei zidurilor, este evident că ideea cupolei n'a putut să le vină decât prin comparație cu arhitectura orientală, unde ea este unul din elementele esențiale. Oricare ar fi motivul pentru care s'au construit biserici acoperite cu cupole, ele există, constitue un tip interesant al arhitecturei romanice franceze și merită să fie menționat. O biserică foarte cunoscută de acest fel este St. Front din Périgueux. Ea este acoperită de cinci cupole, din care una la intersecția brațelor cruci (Fig. 100), sprijinită pe patru

Fig. 101. — *St. Sernin din Toulouse*
(după Propyl. VI. pl. XVI)

stâlpi imenşi, înfipţi în cele patru colţuri. Biserica St. Front a fost însă restaurată, şi indiscret restaurată, aşa încât azi s'a păstrat prea puţin din zidăria primitivă.

O altă categorie de clădiri, poate şi mai importantă, este cea născută la drumurile de pelerinaj. Pelerinajul, vizita şi contactul cu un sanctuar făcător de minuni, constitue evenimentul cel mai important din viaţa oamenilor din această vreme. Un pelerinagiu de o valoare deosebită era cel la mormântul Sfântului Iacob cel Mare, la Compostella, în Spania, nu departe de Oceanul Atlantic. Pe căile mergând spre Compostella se ridicau alte biserici măreţe, cum era Saint Sernin din Toulouse. Tipul bisericei de pelerinaj, prin anumite părţi din construcţie, amintea mânăstirea dela Cluny. Ca şi la Cluny, ea prezenta o navă centrală şi două colaterale, de fiecare parte, însă numai un singur transpet, în loc de două. De altfel, existenţa a două transepte, mai ales amândouă de aceiaşi parte a bisericii, este ceva cu totul excepţional. Absida cu deambulatoriul şi cele cinci capele radiante repetă de asemenea planul de la Cluny. Cu alte cuvinte şi acestă biserică este construită aşa, ca să permită scurgerea unei mari mulţimi de oameni. La intersecţia transeptului cu corul patru stâlpi uriaşi susţin turnul cel mare. Biserica Sf. Iacob din Compostella, unde era mormântul Apostolului, deci obiectul însuşi al pelerinajului, este ceva mai recentă ca biserica din Toulouse; ea oferă aproximativ aceeaşi dispoziţiune, cu excepţia că, în loc de patru, nu are decât două nave laterale, una la dreapta şi alta la stânga.

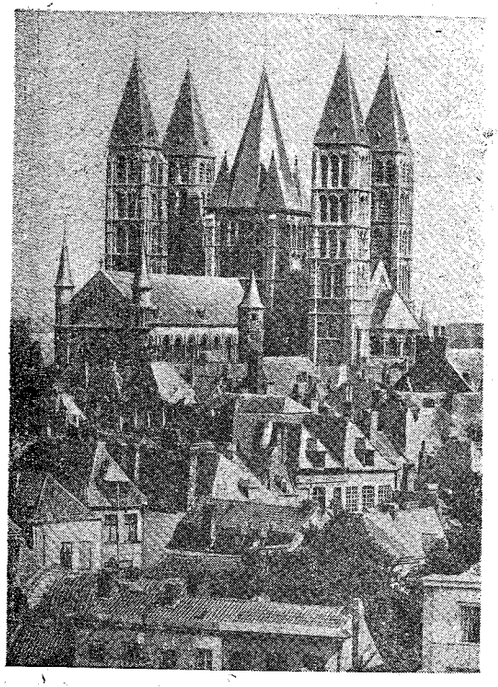


Fig. 102. — *Catedrala din Tournay*
(după Propyl. pl. XVII)

Interiorul unei astfel de biserici este cu adevărat măreţ. (Fig. 101). Ce este caracteristic în ea, dacă ne oprim la St. Sernin din Toulouse, e pe deoparte masivitatea bolţilor în „plin cintru", pe de alta vigoarea zidurilor scunde, căci construcţia are două etaje: unul susţinut de stâlpi puternici, cu coloane angajate care se prelungesc până la acoperiş, unde primesc piciorul arcurilor „doubleau", cel de al doilea o tribună, care nu primeşte direct lumina, ci indirect, prin ferestrele aşezate la spate, în părţile exterioare ale navei. De aceia la St. Sernin nu vom avea lumina puternică, pe care o constatăm în celelalte construcţii, din familia bisericilor de la Cluny, sau din familia normandă. Apoi, din pricina faptului că acoperişul este o boltă în „plin cintru", lăţimea navei centrale este mai redusă. De aici decurge masivitatea, un întuneric mistic şi impresia de imensitate între aceste ziduri masive, ce mărginesc o navă deosebit de lungă.

In sfârşit, un ultim exemplu pentru a dobândi o idee de cum putea apărea o construcţie din această epocă, atunci când ea realiza în întregime planurile concepute de arhitecţi, adică, când toate părţile ei constitutive erau executate deplin şi armonizate între ele. Unul din rarele monumente ce îndeplinesc aceste condiţii este catedrala de la Tournay, din Belgia (Fig. 102). El se caracterizează prin massele bine echilibrate, prin înălţimea şi monumentalitatea turnurilor multiple, aşezate unele la intersecţia transeptului cu corul, iar altele de o parte şi de alta a absidei şi a faţadei.

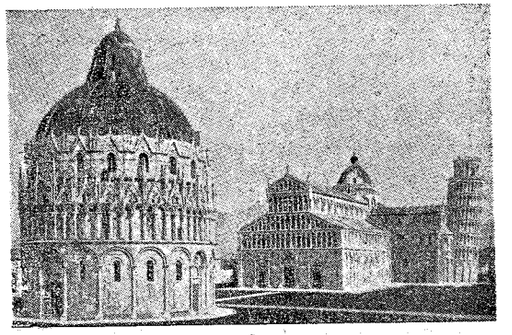


Fig. 103. — *Baptisteriul şi domul din Pisa*
(după Propyl. VI. p. 408)

Terminând această scurtă privire asupra romanicului în arhitectura franceză, să trecem la alte două mari teritorii de arhitectură romanică, în Italia şi în Germania. Bisericile aşa numite de pelerinagiu, al căror tip culminează în planul catedralei din Toulouse şi al bisericii Sf-tului Iacob din Compostella, sunt răspândite, cum am spus-o, dealungul drumurilor pelerinilor ca să ajungă, în Apus, la mormântul Sfântului Iacob; în Răsărit, la Roma sau mai departe, la Bari şi Brindisi, pentru ca de acolo să se îmbarce pentru locurile sfinte din Palestina. Planul acestor biserici de pelerinagiu, cu modificări mai mult sau mai puţin importante, apare şi în unele regiuni din Italia, mai ales în Nord-Vestul ei.

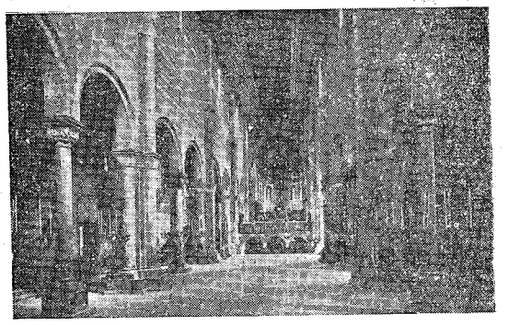


Fig. 104. — *San Zeno (Verona)*
(după Propyl. VI. p. 416)

In acelaşi timp în regiunea dela Sud de Roma, din pricina unor împrejurări geopolitice, asistăm, din contra, la desvoltarea altor tipuri de biserici, sub influenţe arabe, bizantine şi normande. Un tip propriu artei romanice în Italia se creiază însă la Nord de Roma, între această cetate şi munţi, de unde se întinde apoi în toată peninsula, în afară de regiunile mai sus menţionate. El se desvoltă din planul bazilical, în genere flancat de un turn izolat. Comod, impunător, bazat pe puternice amintiri antice, el corespunde cerinţelor locuitorilor, dar radiază foarte puţin în afară de Italia. De fapt, influenţa arhitecturii italiene, în epoca romanică, este destul de redusă, în afară de rolul pe care îl joacă anume teme

ornamentale, duse de lucrătorii şi cioplitorii în piatră, mai ales cei lombarzi, în mai toată Europa occidentală.

In tipul acesta italian se deosebesc însă mai multe variante, destul de lămurit diferenţiate între ele. Să începem analiza lor cu catedrala din Pisa (Fig. 103). Este una dintre cele mai vechi în Italia. S'a început la 1063, după planurile executate de grecul Busketos. Clădirea, modificată ulterior, a fost sfârşită mult mai târziu, în 1121. Intre părţile adăugate mai în urmă se înnumără faţada, cupola şi o înălţare a navei centrale, care, în planul primitiv ajungea numai până la nivelul transeptului, considerat astfel ca o navă care se încrucişa cu cealaltă. Clădirea este aşa de clară şi de armonios compusă încât, după aspectul exterior, putem deduce întreaga distribuţie interioară şi raportul dintre părţile care o compun. In definitiv, concepută aşa, ca să impresioneze prin distribuţia logică a masselor, prin simplicitatea şi prin claritatea planului.

O altă clădire însemnată din epoca romanică este biserica San Zeno, din Verona. Este executată exact după aceleaşi principii. Şi aici întâlnim turnul izolat, în care se găsesc clopotele, „Campanile", aşa de frecvent în arta italiană romanică. Biserica San Zeno este ceva mai nouă decât cea din Pisa. A fost clădită între 1125—1139, adică face parte din prima jumătate a secolului al XII-lea.

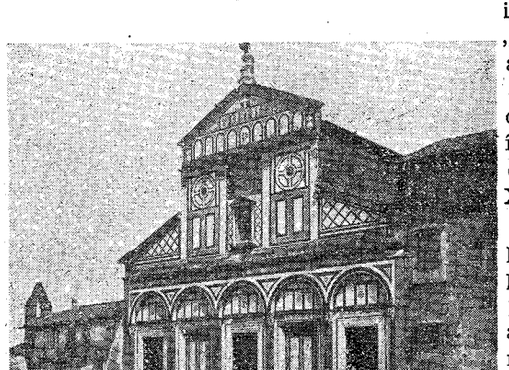


Fig. 105. — *Bis. San Miniato al Monte (Florenţa)* (după Propyl. VI. p. 405)

Interiorul ei este din cele mai plăcute prin puritatea liniilor şi prin echilibrul între diferitele părţi ce-l compun. (Fig. 104). Şi aici ne întâmpină alternanţa ritmică de stâlpi şi de coloane: o coloană, un stâlp, o coloană, un stâlp. Impreună ei despart nava centrală de cele două nave laterale. Pe faţa stâlpilor sunt angajate jumătăţile de coloane, care se continuă până la coperiş; ele erau destinate să primească eventual piciorul arcurilor boltei, care însă n'a fost executată, findcă biserica nu este acoperită cu piatră, ci cu lemn, pentru susţinerea căruia nu s'a simţit nevoia să se ia precauţiuni deosebite. Corul bisericii, văzut dela intrare, adică din partea dela Apus, apare în fundul imaginei. El este mai ridicat decât restul bisericii, fiindcă era destinat să primească, dedesubtul lui, o criptă. Este susţinut de trei arcuri căzând la rândul lor pe coloane, ce marchează trecerea dela nava centrală la corul propriu zis şi îndărătul cărora a fost edificată cripta.

O altă formă ce merită să fie cunoscută a arhitecturii romanice în Italia, este cea care s'a desvoltat în regiunea Toscanei. (Fig. 105). Un bun exemplar al ei este biserica San Miniato al Monte din Florenţa, mai veche decât toate cele examinate până acum, de vreme ce a început să fie edificată în anul 1013. A suferit oarecari modificări la începutul secolului al XII-lea, iar faţada a fost retuşată în 1170, ca o urmare a clădirei catedralei din Pisa şi sub influenţa acesteia. Este evident că concepţia artiştilor toscani

este cu totul alta decât concepţia artiştilor care au edificat bisericile examinate până acum: aici mult mai multă simplicitate şi un ecou mai evident, mai sigur, al artei şi al proporţiilor antice. Această biserică ar forma — aşa zicând — un prototip al Renaşterii. In ea s'ar simţi, încă din sec. al XII-lea, anume nelinişti, anume aspiraţii pe care artiştii locali le au, ca o urmare tocmai a contactului cu arhitectura şi cu resturile artei clasice.

Polichromia faţadei ne aminteşte gustul cosmatic ,desvoltat prin imitarea procedeului decorativ al Cosmaţilor, din Roma, întrebuinţat de aceştia când era vorba să decoreze podelele bisericelor (pavimentul) şi unele mobile sacre: altare, mese, tribune, amvonuri şi chiar colonete, la bisericele din Roma. Această decorare se caracterizează printr'un fel de mozaic în piatră, de stil geometric, în special de marmore, de diferite culori.

In Germania, arta romanică este tot aşa de timpurie ca şi în Franţa, căci clădiri în acest stil încep să apară chiar la finele secolului al X-lea, adică în perioada de trecere dela secolul al X-lea la secolul al XI-lea. Ea are însă o viaţă mai lungă de cât aiurea. In Franţa, cum am văzut în cele precedente, romanicului este repede înlocuit cu arta gotică, în a doua jumătate a secolului

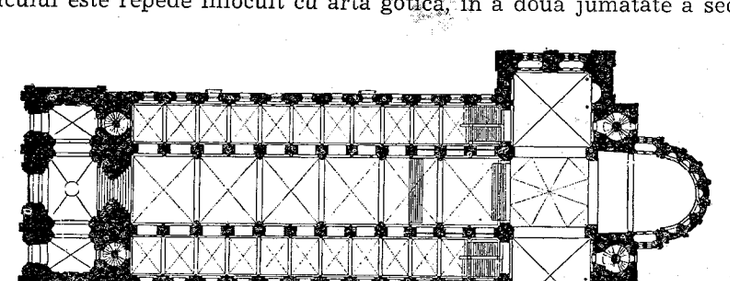


Fig. 106. — *Planul domului din Spira (Germania)* (după Propyl. IV. p. 91)

al XII-lea, pe când în Germania el perzistă până şi în secolul al XIII-lea. Ei dă naştere la clădiri grandioase, destul de variate în aspectul lor exterior şi în structura lor intimă.

O întreagă categorie se desvoltă dintr'un tip primitiv, pornit de la Hirsau, unde se copiase planul bisericii Sf. Petru şi Paul din Cluny — biserică anterioară mânăstirii pe care am analizat-o la începutul capitolului —, însă modificat, se pare, după nevoi locale. Expresia „se pare" arată că această afirmaţie ar avea nevoie să fie confirmată de cercetări ulterioare, lucrul nu tocmai uşor, de vreme ce este vorba de un monument dispărut în întregime — biserica Sf. Petru şi Paul de la Cluny — al cărui plan ar trebui comparat cu un monument dispărut şi el în secolul al XIII-lea: biserica de la Hirsau.

Dacă această afirmaţie este adevărată, tipul realizat la Hirsau, ca o consecinţă a legăturii pe care mânăstirea de aici o avea cu cea cluniacenză, se răspândeşte pe tot întinsul Germaniei, dar mai ales pe Valea Rinului. Una dintre cele mai importante clădiri de acest tip şi din această regiune, este Domul, adică Catedrala, din Spira (Speyer) (Fig. 106).

Planul ei prevede o navă centrală, de o parte şi de alta cu câte o navă laterală; un transept de frumoase proporţii, care tae corul la capul de răsărit, continuat cu o absidă fără capele laterale şi fără deambulatoriu, ceea ce plecdează pentru o concepţie destul de arhaică. De o parte şi de alta a unghiului format de intersecţia transeptului cu corul, sunt aşezate două turnuri rotunde, de proporţii mai mici. Două turnuri cam de aceleaşi proporţii, sunt clădite de asemenea deasupra nartexului, care precede nava centrală; alt turn, cel mai important, de proporţii grandioase, se ridică la intersecţia transeptului cu corul. Domul din Spira este cea mai monumentală clădire de acest gen. Ea a început să fie edificată la 1030, sub Konrad al II-lea, şi este sfârşită la 1060. Este o biserică boltită, dar boltirea ei s'a făcut mai târziu, între 1080 şi 1100. A fost restaurată în secolul al XIX-lea. De aceeaşi categorie, dar de mai mici proporţii, sunt catedralele din Mainz şi Worms.

Fig. 107. — *Bis. S-tul Mihail din Hildesheim* (după Propyl. VI. p. 426)

Un alt tip, răspândit în Nordul Germaniei şi în Saxonia de jos, are ca reprezentant semnificativ pe Sf. Mihail din Hildesheim, creaţie a cistercenzilor, adică a călugărilor de la Cîteaux. Alături de călugării de la Cluny, cei de la Cîteaux au un rol tot atât de mare în răspândirea ideilor şi a doctrinelor artistice în această epocă. Regulele acestui ordin fiind îmbrăţişate cu căldură în Germania, se crează un curent de simpatie pentru tot ce este în legătură cu mânăstirea-mamă. Aşa se introduce şi planul după care s'au zidit un mare număr de mânăstiri. Biserica S-tului Mihail din Hildesheim trece drept unul din exemplare cele mai reuşite ale acestei variante. (Fig. 107). Biserica este destul de veche, dintre cele mai vechi chiar, de vreme ce a fost clădită între 1001 şi 1033. Reprezintă, aşa zicând, şi după împărţirea obicinuită în tratatele germane, trecerea dela epoca romanică primitivă la epoca romanică medie. Posedă o navă centrală, cu două etaje, şi două nave laterale. Primul etaj este separat prin coloane şi stâlpi de navele laterale. Cel de al doilea etaj este foarte simplu, aşa cum l'am întâlnit şi la Vézelay (în forma actuală din sec. XII). Absida este spaţioasă şi foarte luminoasă. In faţa ei, la mijlocul bisericei, două arcuri puternice, mărginesc de o parte şi de alta extremitatea răsăriteană

şi cea apuseană a corului. Tavanul navei este de lemn. Această biserică impresionează prin imensitatea spaţiului ce se deschide în faţa credincioşilor. Dintr'odată, fără nici un fel de obstacol, privirea străbate tot lăcaşul, de la intrare, până în fundul bisericii.

O categorie încă şi mai originală, de vreme ce a fost elaborată chiar pe teritoriul german, este cea care se întâlneşte la bisericile din Colonia, unde s'a desvoltat şi de unde a fost transmisă în basinul de jos al Rhinului. Ca exemplar tipic al acestei ultime categorii, putem considera biserica Sankta Maria im Kapitol, din Colonia, (către 1050).

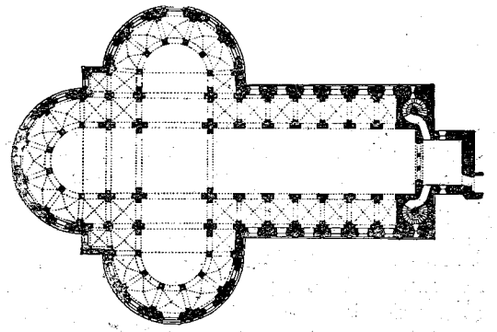


Fig. 108. — *Planul bis. S-ta Maria im Kapitol (Colonia)* (după Propyl. VI. p. 98)

Planul ei implică amintiri din arhitectura şi concepţiile carolingiene (Fig. 108). Autorul planului a fost preocupat, ca şi arhitectul de la Cluny, de nevoia de a lărgi spaţiul rezervat credincioşilor, aşa încât să permită mari aglomerări de oameni. Dar, pe când arhitectul de la Cluny pe de o parte a lungit nava centrală şi a adăugat mai multe nave laterale, iar pe de altă parte a înconjurat transeptul şi absida cu deambulatorii, fără să mai vorbim de capelele radiante, care şi ele puteau să conţină o parte din mulţimea de pelerini —, autorul planului din Colonia a extins în toate direcţiile spaţiul din jurul corului. Punându-şi aceeaşi problemă, el a rezolvat-o deci în alt mod: în loc să permită mulţimei să intre în biserică şi să se răspândească prin navele laterale, el a căutat să o atragă cât mai aproape de partea mai interesantă, acea unde se găsea altarul şi unde se oficia slujba, despărţind-o totuşi de altar printr'un rând de stâlpi, cum se vede în plan. Din această pricină ajungem la forma pe care o vedem, cu o navă centrală şi cu două colaterale, largi, însă relativ scurte, şi cu trei concavităţi (plan triconc), care încercuesc corul, de jur împrejurul altarului.

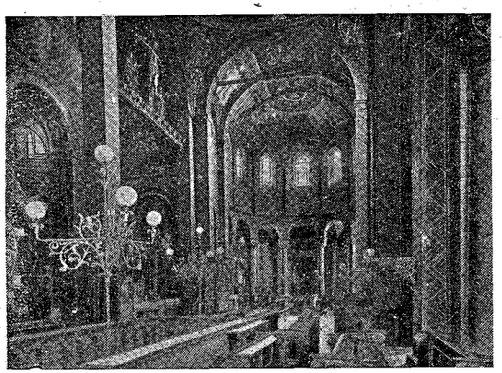


Fig. 109. — *S-ta Maria în Kapitol (interior)* (după Propyl. VI. p. 434)

In interior biserica se prezintă ca un enorm spaţiu deschis, ce se poate cuprinde de o dată cu privirea. (Fig. 109). Fotografia este luată din absida nordică, în spre Sud, aşa că altarul e la stânga. Această concepţie care, cum spuneam, trebuie să fie pusă în legătură cu tradiţia carolingiană, nu este cu totul streină de planul circular al bisericii ridicată de Constantin

cel Mare, la Sf. Mormânt, trecut prin anumite forme carolingiene, între altele prin Capela Palatină. Sankta Maria im Kapitol a fost consacrată în 1065.

Cu aceasta am terminat tabloul sumar al arhitecturei romanice, în câteva din țările apusene, unde această artă a cunoscut cea mai strălucită a ei desvoltare, între 1000 și 1200.

Sculptura

Ceeace impresionează în arhitectura romanică este importanța zidului, soliditatea, masivitatea, maiestatea lui. El se deosebește de cel gotic prin aceea că are o funcție esențială în clădire, „fiind limită precisă de spațiu, fiind mai ales suport". El poate să fie lipsit cu desăvârșire de ornament, gol, și atunci austeritatea lui concordă de minune cu sentimentul aspru și dureros al creștinismului din acea vreme. Altă dată, însă, el primește slabe ornamente: ciubuce, arcade simple, bande oarbe, firizi, cum am văzut și în arta preromanică, în anume biserici primitive, cele catalane, de ex. Coloanele și stâlpii suferă și ei uneori, în anume porțiuni ale lor, sculpturi mai simple sau mai bogate, după împrejurări. In fond însă, problema ce se pune în legătură cu sculptura romanică nu e numai o chestiune de cantitate, adică de câtă suprafață sculptată se găsește într'o biserică, ci mai ales de dispoziție: unde se cuvin așezate aceste sculpturi ? Căci locul unde va fi prins un relief sau o bandă sculptată nu e indiferent nici în economia clădirii, nici în efectul pe care-l va produce ornamentul asupra privitorului. Cum spune profesorul Focillon, Occidentul, spre deosebire de Orient, „fait effort pour accorder le mur, le décor et la fonction".

Evident, părțile exterioare mai importante din biserică, cele spre care se îndreaptă ochiul privitorului, sunt fațada și absida, aceasta din urmă poate și mai mult, prin aspectul monumental ce-l capătă — ne aducem aminte de bisericile de la Cluny și de la Paray-le-Monial, — prin veneratia de care e înconjurată, ca păstrătoare a moaștelor sfinte și a altarului. Mai târziu, pe măsură ce terenul acoperit de zidurile bisericei se întinde și se subdivide, stâlpii și coloanele, archivoltele, numeroasele deschizături pentru comunicație, sunt și ele, mai mult sau mai puțin, împodobite și subliniate de un decor sculptat.

Arta romanică moștenise două procedee antice pentru repartiția și organizarea sculpturii pe o clădire, fie că e vorba de împodobirea fațadei, fie că e vorba de cea a absidei. Acestea sunt: încastrarea în zid a unor figuri izolate sau a unei frize; așezarea unui relief sau a unui personagiu sub arcade. Aceste două procedee stilistice le vin artiștilor romanici direct de la practica antică târzie.

Să ne oprim la un exemplu de acest fel și să-l examinăm.

El este luat din faimoasa fațadă a bisericii „Notre-Dame la Grande" din Poitiers. (Fig. 110). Sculptorul a obținut un frumos efect din combinarea diferitelor elemente reprezentând personagii sub arcadă. Liniile orizontale, atât de sugestive, atât de izbitoare în economia fațadei, sunt întretăiate de liniile verticale, provenite de la încadramentul ferestrelor și de la coloanele ce leagă între ele etajele. Personagiile, mai scunde, nu ajung până în partea de sus a arcadelor; ele se opresc la înălțimea colonetelor. Observăm însă, că atât cele care stau în picioare, cât și cele care stau jos, se ridică toate până la aceeași înălțime. De ce? Pentrucă artistul nu avea intenția să reprezinte ce era în

natură, o imagine a vieței reale, ci avea nevoie de un element decorativ. Figurile îndeplinesc astfel o anumită funcțiune în planul fațadei, se subordonează efectului urmărit.

Dar, s'ar putea zice după acest examen sumar, sculptorul romanic, cel puțin în operele de această categorie, n'a inventat mare lucru, de vreme ce

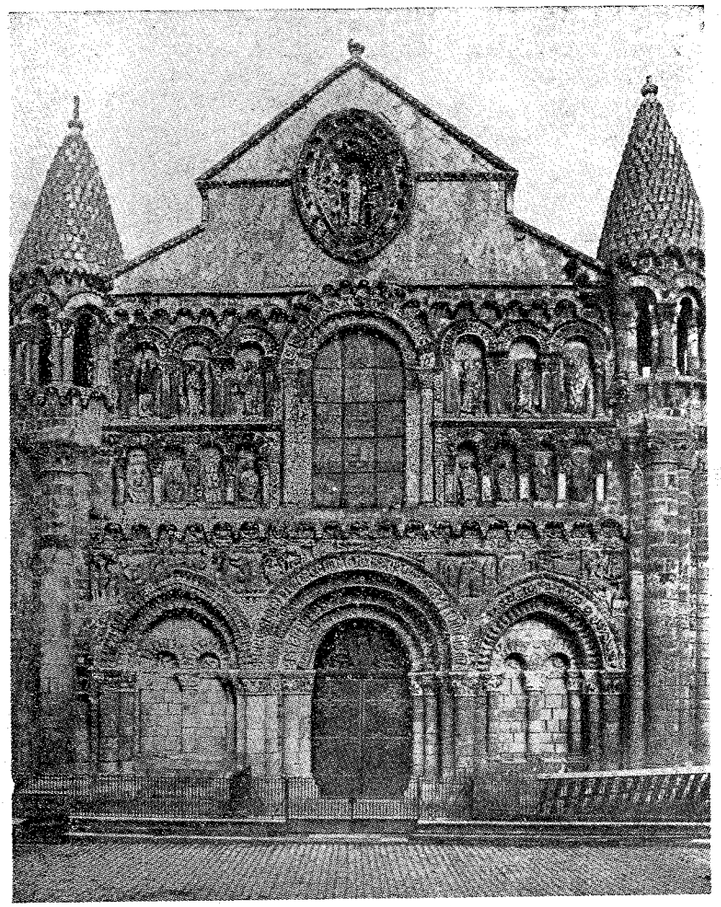


Fig. 110. — *N. D. la Grande (Poitiers)*
(după Foc. Art. Sculpt. Rom. pl. XI)

se servește de friză și de personagiile sub arcadă, pe care le primise de la arta primelor secole creștine. Unde el devine original, unde experiențele vechi și tradiția nu-i pot fi de ajutor, decât într'o slabă măsură, este în felul în care atacă problema ornamentării diferitelor părți ale deschizăturilor, prin care se trece dintr'o parte a bisericii la celelalte, a raportului dintre porțiunile decorate și cele nedecorate. Acolo sculptorul a trebuit să țină seamă de multe considerații deosebite, uneori chiar contrarii, cum spune profesorul Focillon,

— „de cele ale arhitecturii, de cele ale iconografiei şi de cele ale reprezentărei tradiţionale a tipurilor". Cu alte cuvinte, artistul trebuia să imagineze ornamentul astfel, încât el să vină în ajutorul clădirii; să'l dispuie în aşa chip, încât să povestească ceva clar privitorului; şi, povestind, să nu se depărteze de tradiţie, adică de acea înfăţişare a sfinţilor, pe care o primise biserica, adică clerul şi credincioşii, şi aşa cum se transmisese din generaţie în generaţie.

Sculptorul nu trebue apoi să mascheze funcţiunea diferitelor elemente arhitectonice, şi nici să reducă suprafaţa de ornamentat ori s'o modifice, chiar dacă ea s'ar opune unei desfăşurări normale a povestirii în piatră. Dacă artistul ar fi consimţit să modifice prezentarea unui subiect, aşa încât să nu se mai vadă că o coloană este o coloană, că o arhivoltă este o arhivoltă, că un timpan este un timpan, el ar fi putut foarte bine să acopere aceste părţi cu plăci de o materie oarecare, marmoră sau piatră, pe care să execute apoi sculptura în condiţii mai favorabile şi mai uşoare. Şi, de fapt, aşa s'a întâmplat de multe ori, în Orient şi în vremea Barocului. Artiştii romanici însă, sunt cu mult mai probi. Arta lor posedă o sinceritate, o francheţă care lipsesc Orientalilor. Fiecare ornament arhitectonic e menit să îndeplinească un rol, iar privitorul trebue să simtă fără dificultate care este acel rol.

Fig. 111. — *Capitel de la N. D. du Port. Clermont-Ferrand*
(după Foc. Art. Sculpt. Rom. pl. XXV)

Pe de altă parte, artistul nu ţine deloc să înlăture prin subterfugii dificultăţile rezultate din suprafeţele improprii sculpturei, pe care le poate prezenta un zid sau un element arhitectonic, într'o clădire complicată cum era o biserică romanică. Aceste dificultăţi sunt numeroase şi rare ori uşor de înlăturat. O constatare se impune însă de la început, pentru oricine examinează sculptura romanică: s'ar zice că ea este oarecum atrasă de „locul unde, plastic şi arhitectonic, este mai necesară". Ea se întâlneşte astfel, în majoritatea cazurilor, la exteriorul absidei, pe stâlpii şi pe coloanele care suportă greutatea bolţilor şi a turnurilor, la deschizăturile prin care se intră în sfântul locaş sau prin care se comunică între diferitele părţi ale lui.

Departe de a neglija reprezentarea omului, sculptorii fac din ea unul din motivele frecvente ale expresiunii plastice, o multiplică, o introduc pretutindeni, de predilecţie faţă de alte teme ornamentale. Totuşi, spre a-l face apt să ocupe spaţiile felurite, ca dimensiuni şi aşezare, cerute de locul unde el trebue să figureze; spre a-l desvolta în chip potrivit cu funcţiunea pe care o va îndeplini; spre a nu-i răpi nimic din puterea lui evocatoare, atunci când i se acordă un rol narativ, artistul este silit să se servească de om ca de un element ajutător, să-l lungească ori să-l scurteze, să-l înconvoaie, să-l subţieze, să-l îngroaşe, să-i dea atitudinile cele mai neprevăzute, în scurt să-l supună în întregime funcţiunei arhitecturale pe care o îndeplineşte, fără nici o altă consideraţie, în legătură cu dorinţa de imitare ori de reproducere a vieţei reale.

Ca o consecinţă a acestui fel arbitrar de a trata figura umană apar o serie de tipuri, de înfăţişări, de mişcări şi de atitudini ale ei, caracteristice plasticei romanice. Astfel, întâlnim în această epocă, când o figură de statură scundă, cu capul mare, când din contră, figuri disproporţionat de lungi. Aceste înfăţişări aşa de evident nenaturale au făcut pe unii arheologi să considere pe autorii lor drept meşteri inexperimentaţi în reprezentarea omului şi inspiraţi oarecum de tipul fizic în mijlocul căruia trăiau, pe care însă îl redau cu mijloace foarte inadecvate. După această părere ei ar fi ajuns la un fel de schemă a figurii umane, în legătură cu înfăţişarea contimporanilor lor, care, după regiuni, ar avea când un trup mic, cu capul mare, când un trup lung, deşirat şi un cap mic. Dar această presupunere s'a dovedit falsă, căci s'a constatat că în acelaşi monument şi în aceiaşi regiune se întâlnesc uneori ambele tipuri. Prezenţa lor nu s'ar putea explica decât fiindcă într'un anumit loc artistul avea nevoe de una din aceste forme umane, iar într'alt loc de cealaltă. In realitate, ceeace arheologii considerau ca o consecinţă a neîndemânării sculptorului ori a prezenţei unei anumite categorii fizice în mediul de unde el îşi alegea modelele, nu e decât un canon de proporţii, adoptat din necesităţi tehnice şi funcţionale bine definite.

Fig. 112. — *Profetul Ieremia (Moissac)*
(după Foc. Art. Sculpt. Rom. pl. XXXIII)

Toate aceste chestiuni în legătură cu arta romanică, şi altele în examinarea cărora nu putem intra într'un studiu de mici proporţii cum este manualul nostru, sunt magistral tratate în **„L'Art des Sculpteurs romans"** a Prof. H. Focillon, în capitolele tomului VIII al **Istoriei generale** de sub direcţia regretatului Gustave Glotz, sub titlul: **„Les Mouvements Artistiques du XI-e au mi-**

lieu du XV-e siecle" și în **Art d'Occident** (Le Moyen Age roman et gothique), de același autor.

Să analizăm două exemplare de sculptură romanică, în care apare unul sau altul din cele două tipuri umane. Pe primul, cel scurt și gros, îl găsim pe capitelul unei coloane din biserica Notre-Dame du Port, din Clermont-Ferrand. Infățișarea lui, așa de departe de realitate, este necesitată de faptul că locul pe care-l ocupă, adică funcțiunea pe care o îndeplinește, impune asemenea proporții și o formă așa de bizară a trupului (Fig. 111).

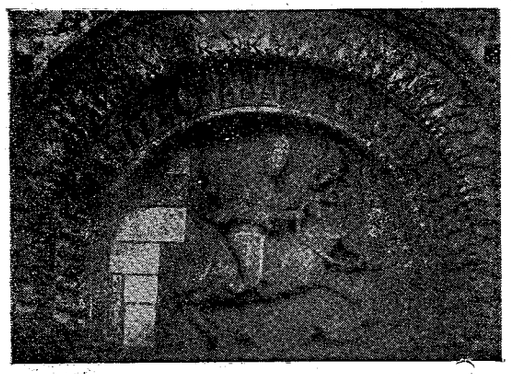


Fig. 113. — *Arhivolta și timpanul de la Parthenay* (după Propyl. VI. p. 488)

Celălalt tip, cel lung și subțire, este tot atât de neașteptat (Fig. 112). Dacă-l comparăm nu numai cu figura examinată mai sus, dar chiar cu un om de proporții normale, deosebirea dintre această persoană lungită și subțiată, cu capul mic și trupul ca o prăjină, ne apare aproape monstruoasă. Infățișarea ei provine din faptul că sculptura, care reprezintă pe Profetul Ieremia (biserica Sf. Petru din Moissac) era destinat să ocupe una din fețele stâlpului care desparte canaturile ușei, așa numitul „trumeau". Trupul a fost obligat să se acomodeze locului reclamat de spațiul care trebuia decorat. Artistul, totuși, ca să înlăture imaginea neplăcută a unei figuri umane strânse din toate părțile ca într'o țeavă, a multiplicat punctele de contact între ea și cadrul pe care urma să-l umple. Profetul este imaginat cu picioarele încrucișate, tocmai ca să se atenueze impresia de comprimare. Cu talpa unui picior el apasă pe unul din pereți, iar cu cealaltă pe peretele opus. Cu umărul și cu cotul mâinii drepte el împinge peretele cadrului

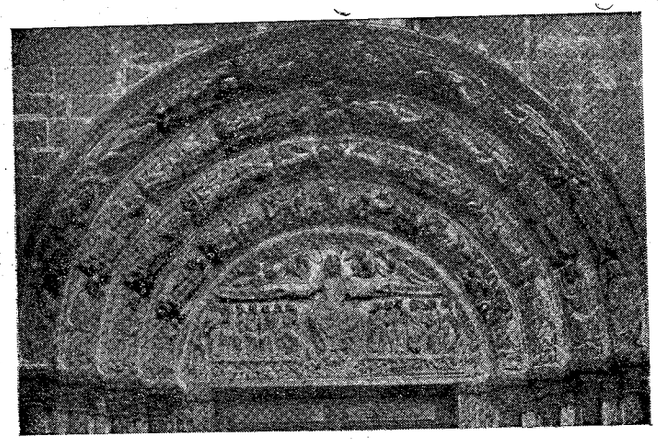


Fig. 114. — *Timpanul Abației St. Denis* (după Propyl. VI. p. 508)

de care este înconjurat, se agită, imprimă întregului corp o mișcare șerpuitoare, ca și cum s'ar strecura printr'un loc prea strâmt, ceea ce-l face oarecum să trăiască, în fața noastră.

Să cercecetăm acum un al treilea exemplu, ca să vedem de ce expediente se va servi sculptorul, când e vorba să decoreze arhivolta, adică arcul de deasupra unei deschizături, cum ar fi cel de deasupra ușei de la intrare, de pildă. Suprafața aceasta putea fi considerată dintr'un îndoit punct de vedere: 1) ca o succesiune de porțiuni de forma unui trapez, cu baza pe timpan, așezate pe razele care pornesc din centrul timpanului și formând prin alipirea lor arhivolta (Fig. 113). In acest caz, decorația putea lua aspectul unei frize desfășurându-se în forma unui evantaliu. Evident că, dată fiind funcțiunea pe care aceste trapeze o îndeplinesc, trupul personagiilor, atunci când motivul ornamental va reprezenta figuri, va fi turtit, ca să nu fie disproporție între înălțimea frizei și deschizătura arcului. 2) Ca un ciubuc, adică ca un arc de circonferință, cu coarda pe lintel (piatra orizontală de deasupra ușei) și cu centrul în mijlocul lintelului. In acest caz, pornind dela capetele arcului, adică imediat de deasupra ușei, sculptorul silește formele omenești să se îndoiască de-alungul chiar al arcului. Și astfel, asistăm la unul din aspectele cele mai ciudate pe care le poate lua o figură umană, căci principala preocupare a sculptorului este să pună de acord forma și direcția suprafețelor de decorat, cu necesitățile rezultate din reprezentarea personagiilor (Fig. 114). Evident, în aceste condițiuni corpul e obligat să se supună la torsiuni, la presiuni bizare, să-și strângă membrele în jurul lui, să se răsucească, să ia când o formă de tub, când să se lipsească cu totul de muchea ciubucului, dispărând oarecum în masa lui. Goticul va moșteni acest procedeu.

Fig. 115.—*Statui-coloane, Catedrala din Le Mans* (după Foc. Art. Sculpt. Rom. pl, XXIX)

Ca urmare a acestui principiu de acomodare a figurilor la spațiul ce ocupă, ajungem la statuele-coloane, adică la o reprezentare a omului cât mai aproape de aspectul unei coloane, tocmai fiindcă el trebuia să se confunde cu stâlpul de care se sprijinea, să ia asupra lui funcțiunea de suport. Astfel, ca o ultimă verigă a evoluției, ne apar statuele portalului catedralei din Le Mans sau faimoasele figuri ale portalului regal dela catedrala din Chartres, imobile, ieratice,

măreţe, veghind la intrarea bisericei într'o pace solemnă, în aşteptarea zilei de apoi (Fig. 115). Tot ce ar putea micşora impresia de linişte a acestor figuri a fost evitat. Cu braţele lipite de trup, ele par ca nişte coloane care susţin decoraţia superioară a portalului. E ultima etapă a sculpturei romanice, în năzuinţa ei de a pune de acord formele cu funcţiunile lor arhitecturale.

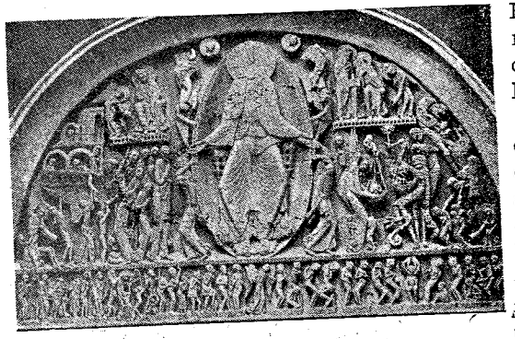


Fig. 116. — *Timpan de la St. Lazare (Autun)* (după Propyl. VI. p. 496)

O altă parte însemnată pe care artistul trebuia s'o acopere cu sculptură era timpanul însuşi, adică acea jumătate de cerc, de deasupra intrărilor principale sau laterale ale bisericei. Şi aci, din nou, aceeaşi necesitate de a supune corpul omenesc la exigenţele spaţiilor ce se cuveneau decorate. Ele reclamă însă alte atitudini de cât stâlpii sau arhivoltele. Iată de pildă un timpan celebru, cel al bisericei St. Lazare din Autun. Figurează Judecata de Apoi (Fig. 116). Partea de jos, imediat deasupra lintelului, se aseamănă cu o friză. In compoziţia ei nu vom întâlni nicio inovaţie, afară de frecvenţa nudurilor, temă rară în arta Evului Mediu primitiv. Observăm însă un detaliu care izbeşte pe privitor: cea mai mare parte din figuri au genuchii îndoiţi. Această trăsătură este provenită sau dintr'o necesitate decorativă, ca să se evite prea multele linii strict verticale ; sau din dorinţa sculptorului de a imprima puţină mişcare, adică o balansare ritmică, într'o friză în care, prin repetarea aceleeaşi atitudini a corpului, văzut, mai ales, din profil, compoziţia ar fi devenit prea monotonă. In partea de sus însă problema devine mai complicată. Artistul recurge la soluţia următoare: el împarte timpanul în panouri, pe care le tratează separat. Astfel, în mijloc, este reprezintat Christos în „Glorie". Trebue să ne închipuim această parte ca pe un panou dreptunghiular, având în centru enorma migdală mistică (mandorla), în care apare Mântuitorul. Ca să se umple golul rezultat din diferenţa între elipsa cu imaginea lui Christos şi laturile patrulaterului, artistul a introdus în fiecare din aceste spaţii triunghiulare câte un înger. O ocazie mai mult pentru a ne convinge de evidenta dependinţă a mişcărilor şi atitudinilor figurilor de locul pe care trebue să-l decoreze artistul, este forma însăşi a acestor patru îngeri. In mişcări nenatu-

Fig. 117. — *Capitel de la St. Etienne (Toulouse)* (după Propyl. VI. p. 494)

rale, dar adaptându-se spaţiului, cei de sus se insinuează, cu capul în jos, îşi întind aripile şi braţele, pentru a nu lăsa neocupat nici un colţişor. Locurile libere din dreapta şi din stânga panoului centrale au fost împărţite la rândul lor în alte suprafeţe mai mici (dreptunghiuri, trapeze, triunghiuri), pe care artistul le decorează cu scene, conforme cu necesităţile spaţiului pe care l'a rezervat lor arhitectul, fără să se preocupe de aspectul întregei compoziţii.

Probleme similare, de sigur cu alte subiecte, găseam şi în frontoanele templelor antice. Şi acolo erau figuri, a căror atitudine decurgea din necesitatea pentru artist de a umple unghiurile ascuţite de la marginea triunghiului. Dar, pe când sculptorul antic e preocupat să dea figurii volumul şi proporţiile normale şi o asemănare cât mai aproape cu realitatea, cel romanic se preocupă prea puţin de logică şi de natură. Pentru el, figura omului e un element obligat să se supună necesităţilor de ordin practic şi arhitectonic, în afară de

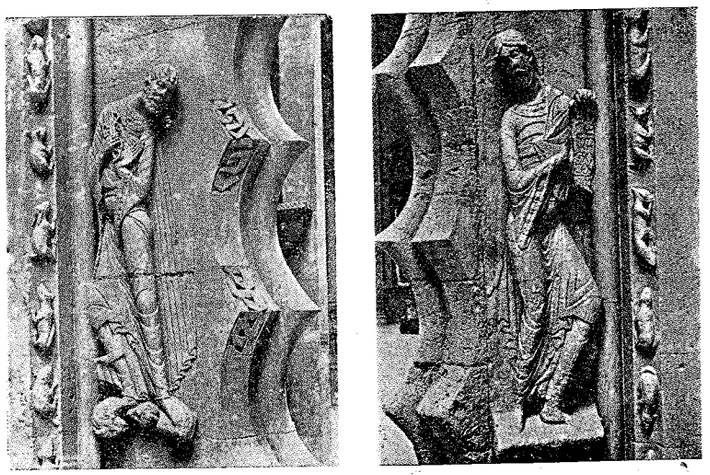


Fig. 118. — *Statui la uşile bis. St. Pierre din Moissac* (după Foc. Art. Sculpt. Rom. pl. XXX şi XXXI)

orice consideraţie de reprezentare a realităţii. Ea va fi, cum spune Focillon, „streină de viaţă, dar conformă nevoilor arhitecturii".

Mergând mai departe cu examenul sculpturilor romanice, observăm că nu numai proporţiile figurilor, ci şi felul în care ele sunt scoase în relief, adică volumul lor în spaţiu, depinde de locul pe care îl ocupă, adică de necesităţi de ordin funcţional. O sculptură romanică va semăna mai mult sau mai puţin cu o gravură sau, din contră, va prezenta un relief accentuat până la „ronde-bosse", după cum ea este destinată să decoreze o suprafaţă întinsă, ori din contră, o muche, o coloană, un stâlp, etc. Astfel, figurile care vor decora un capitel şi-l vor înconjura, vor fi mai reliefate la colţuri şi mai plate în celelalte părţi ale lor. Aşa, de exemplu, un capitel de coloană, reprezentând pe Irod şi Salomea. Se găsea în biserica Saint Etienne din Toulouse; azi el este în muzeul oraşului. Figurile sunt redate într'un relief puternic, mult mai viguros de cât dacă ar fi fost executate pe o suprafaţă plană (Fig. 117).

S'a mai observat apoi, în arta romanică, că personagiile din unele com-

poziţii sunt animate de mişcări ciudate, ilogice în aparenţă, ce iau une ori forma unor contorsiuni aproape frenetice. Dacă analizăm silueta corpului lor, ajungem la concluzia că, rare ori, în sculptură, artiştii au recurs mai des la linia în zig-zag, la curbe mai îndrăzneţe, la mişcări de rotaţie mai violente, mai nenaturale decât în această vreme. S'ar părea că preferinţa lor mergea spre reprezentarea mişcărilor acrobaţilor sau a virtuoşilor danţului. S'a căutat să se explice în diferite feluri acest fenomen. Profesorul Focillon a dat, cred, cea mai bună justificare. El consideră că toate aceste spire şi răsuciri ale trupului provin din necesitatea pentru artist de a pune de acord cadrul rigid în care evoluează o figură, cu această figură însăşi; de a creea puncte de contact între cadru şi persoana încadrată. Este singurul mijloc de a da acesteia posibilitatea să se menţină în aceste limite strâmte, fără să le spargă, fără să le debordeze, cu o aparenţă de natural.

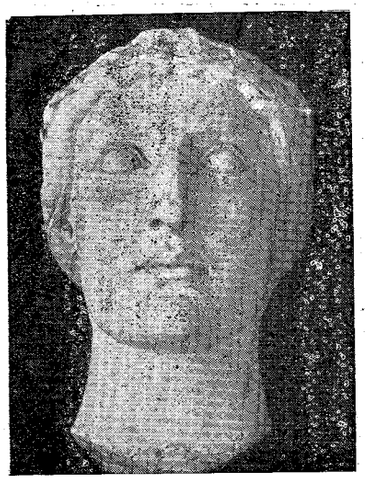


Fig. 119. — *Bustul oraşului Capua*
(după Propyl. p. 531)

Astfel, ori unde e aşezată o sculptură romană, „elle ne contrarie pas sa limite". Un exemplu convingător găsim în figurile dela intrarea bisericei Saint Pierre, din Moissac (Fig. 118). Artistul, care trebuia să umple cu figuri porţiunea de-alungul pervazului uşei, s'a găsit într'o situaţie foarte dificilă. Singura soluţie posibilă era ca într'o parte şi alta a deschizăturii, să sculpteze două personagii lungi, în concordanţă cu spaţiul disponibil. Dar, pentruca figura să „umple" în adevăr spaţiul, el trebuia să-i dea atitudinea de a se răzima, de a se propti cu putere pe limita ideală care îi îngrădea mişcările, la dreapta şi la stânga ei. Astfel, Sfântul Petru se împinge cu toată puterea în această limită, cu genunchiul, cu cotul, cu umărul. El atinge cadrul, caută un contact şi un sprijin în el, şi le găseşte. In chipul acesta dă o aparenţă de viaţă, până şi formei bizare sub care l'a reprezentat sculptorul.

Concluzia generală ce se impune, cu privire la sculptura romanică, este că artistul porneşte, conştient sau inconştient, de la o concepţie mai degrabă intelectuală, în care nu intră aproape de loc dorinţa de a reprezenta natura şi viaţa, în elementele lor esenţiale. Este vorba deci de o artă abstractă, nu de una de observaţie; iar stilizarea este procedeul ei cel mai favorit. Aceste constatări sunt valabile pentru cea mai mare parte a ţărilor din Apus. Pentru o epocă ceva mai tardivă, şi dacă ne referim mai ales la o anume sculptură produsă pe pământul italian, trebue totuşi să facem oarecare rezerve. Contactul cu resturile artei antice, cu toate că legile cărora se supunea ea se uitase aproape cu totul, a făcut ca la începutul secolului al XIII-lea, pe vremea când stăpâneşte în Italia împăratul Frederic al II-lea, să apară brusc opere de sculptură, în care influenţa clasică este indiscutabilă. Aceste opere purced de la un cu totul alt ideal, de cât cel constatat în restul ţărilor unde sculptura romanică ajunsese la mare desvoltare, cum ar fi Franţa, o parte din Spania, Germania, etc.

In 1240, dorind să ridice la Capua un fel de poartă triumfală, Frederic II s'a adresat unor artişti, care au introdus ca element decorativ busturi de personagii, amintind în totul concepţia, stilul şi modul de execuţie al artei imperiale romane. Acel arc de triumf a fost distrus, însă operele ce îl decorau au scăpat şi s'au păstrat. Astăzi ele se găsesc în muzeul din Capua. Printre ele, exemplarele cele mai interesante sunt portretul lui Pietro della Vigna, ministrul Impăratului Frederic, şi un alt cap, simbolizând oraşul Capua (Fig. 119). El aparţine acelei familii de opere antice, din care întâlneam multe exemple în epoca imperială, atunci când se reprezinta zeiţa Roma, ori alte oraşe divinizate şi personificate. Cu menţiunea acestor opere de caracter excepţional, am

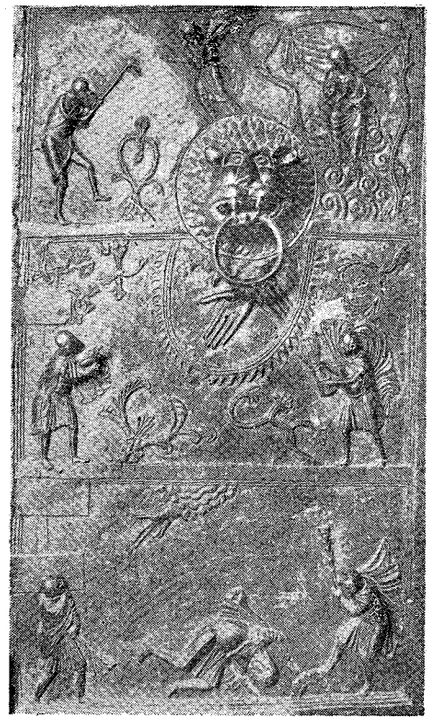


Fig. 120. — *Uşe de bronz (fragment) Hildesheim*
(după Propyl. VI. p. 537)

Fig. 121. — *Uşe de bronz dela San Zeno (fragment)*
(după Propyl. VI. p. 521)

trecut, cred, în revistă destule lucrări importante, din care să putem deduce legile esenţiale la care se supun sculptorii romanici şi curentele ce parcurg arta ţărilor însemnate prin cultura lor, din Apusul Europei. Ne-a mai rămas însă o formă de sculptură, mai puţin frecventă, ce e drept, dar încă demnă de a fi cunoscută: cea în bronz. Bronzul se întrebuinţa mai ales pentru obiectele de cult, indispensabile marilor construcţii care se ridicau atunci în toată Europa Occidentală. Vasele sfinte pentru botez (cristelniţele), la intrarea sanctuarului, ca şi cele în care se ţinea aghiasma, fac parte din obiectele de

cult uzuale. Mai importante sunt încă uşile bisericilor, de proporţiuni însemnate. Deosebim şi aici două stiluri: unul mai realist, naturalist, întâlnit, de pildă, la porţile bisericei din Hildesheim, executate pe la începutul secolului al XII-lea (Fig. 120), stil răspândit mai ales în Germania şi în legătură cu Bizanţul, înrudit cu tendinţa narativ pitorească pe care am constatat-o în câteva manuscripte, în ivorii şi în altfel de opere bizantine; altul, răspândit în Italia, venit tot din Bizanţ, dar transformat sub nevoia de stilizare. Un exemplu faimos de acest stil sunt porţile catedralei din Monreale (1186), cu scene din Vechiul şi Noul Testament.

Ca o fuziune a ambelor acestor stiluri — cel din Nord şi cel din Italia Meridională — putem cita porţile de bronz ale bisericei San Zeno din Verona. Datează de la sfârşitul secolului al XI-lea (Fig. 121).

Cristelniţa este unul din obiectele de cult cele mai venerabile. Problemele ce se ofereau artistului, în efectuarea acestui obiect, sunt mai complicate, din pricina formei. Un frumos exemplar întâlnim la Saint Bartholomé din Liége (1112) (Fig. 122), deşi, în execuţia figurilor nu se poate nega o oarecare ezitare din partea artistului. Ele par inspirate de ivoriile bizantine, însă

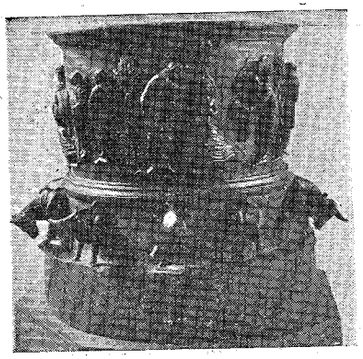


Fig. 122. — *Cristelniţă de bronz (Liége)* (după Propyl. VI. p. 600)

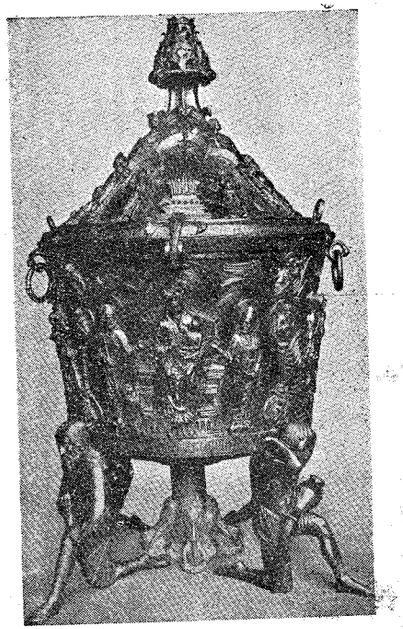


Fig. 123. — *Cristelniţă în bronz (Hildesheim)* (după Propyl. VI. p. 601)

lipite de cazanul cristelniţei cam la voia întâmplării, fără să se potrivească prea mult cu spaţiul pe care trebuia să-l decoreze, adică contrazicând tocmai legile cărora se supunea sculptura în piatră. Cu totul altfel se va prezinta, ceva mai târziu, cristelniţa din Catedrala din Hildesheim, (sec. XIII) (Fig. 123) în care detaliile sunt aşa de fericit îmbinate, fiecare conceput exact în vederea unui spaţiu anumit. Cele trei personagii, de pildă, care susţin întregul basin, se potrivesc minunat cu locul ce ocupă şi cu funcţia ce îndeplinesc. Este drept că ea este mai tardivă de cât celelalte obiecte de bronz, examinate.

Pictura

O constatare trebue făcută dintru început, atunci când trecem la studiul **picturei:** sentimentul care stă la baza unei opere de artă din epoca romanică n'are nimic comun cu cel care determină creaţia unui tablou din timpul nostru. Scopul artistului din vremea noastră este să producă plăcere, adică un sentiment estetic. Nimic nu e mai strein intenţiei unui artist din sec. al XI-lea decât dorinţa de a deştepta în privitor un sentiment de acest fel. Rolul artei este atunci cu totul altul. Ea trebuie să contribuie la exaltarea sentimentului religios, la determinarea fiorului pe care orice credincios îl simte în faţa divinităţii, la intensificarea acestei emoţii până la paroxism, aşa încât toată fiinţa lui, tot gândul lui, să fie stăpânite de teama în faţa puterii lui Dumnezeu, de speranţa unei recompense pe lumea cealaltă. Pictura devine astfel unul din mijloacele de care Biserica sau comunitatea creştină se serveşte, pentru ca să mărească în popor credinţa.

Am văzut în cele precedente cum desvoltarea planului bisericii a fost determinată de necesitatea pentru cler de a aşeza relicvele într'un loc convenabil şi într'un decor demn de ele. Am constatat apoi că scopul călugărilor era de a face din locul, în care erau depozitate relicvele, un locaş cât mai accesibil credincioşilor şi de a uşura circulaţia dincolo de altar, aşa încât biserica să ofere prin planul ei, prin dispoziţia ei, prin coridoarele care conduceau dintr'o parte a ei în cealaltă, posibilitatea participării la slujbă a unei mari mulţimi de oameni şi scurgerea acestei mulţimi, în orice moment.

Tot mobilierul religios, toată ornamentarea bisericei, toată slujba chiar erau înţelese în vederea punerei cât mai în lumină a relicvelor şi a intensificării sentimentului religios. Pentru a ne da seama de aceasta trebue să ne închipuim o ceremonie importantă, la Paşte sau la hramul sfântului patron, într'o biserică din această vreme. In preajma anului 1000 se răspândise svonul că umanitatea va pieri, că Ziua de Apoi va veni curând şi că, prin urmare, vom asista la judecarea viilor şi a morţilor. Sub impresia unei aşteptări înfrigurate ca şi sub cea a unor epidemii teribile şi frecvente, care pustiau periodic toată Europa, lăsând în urma lor jalea şi ruina, ciumă, holeră, vărsat, omul se întoarce cu toată puterea spre divinitate. Toată umanitatea creştină se simte însufleţită de o puternică şi irezistibilă nevoie de a crede şi de a se sacrifica. Cu simţurile lor impresionabile, ori de câte ori au ocazia să asiste la o slujbă religioasă, să vadă procesiuni cu flamure, cu lumânări aprinse, cu racle de sfinţi, şi să audă cântările ori strigătele gloatei, credincioşii sunt ca ieşiţi din minţi. Bazilicele sunt concepute în aşa fel încât în interiorul lor mulţimile, care însoţeau moaştele sfinţilor şi chivoturile lucrate ca nişte odoare preţioase, să se poată scurge cu înlesnire. In cortegiu iau parte preoţi, nenumăraţi episcopi în costumele lor splendide, toată acea populaţie, jumătate laică, jumătate religioasă, care se găsea mai numeroasă atunci decât astăzi în preajma mânăstirilor. Totul se petrecea în întunericul năvilor, la lumina pâlpâitoare a miilor de lumânări. Să ne imaginăm un moment acele cortegii şi sentimentul arzător al celor care le formau, străbătând biserica printre coloanele încărcate de sculpturi, îndreptându-se spre perspectivele profunde şi misterioase ce se deschideau la tot pasul, în marile sanctuare. Numai astfel ne putem da seama de impresia

profundă ce stăpânea poporul adunat în biserici. Pictura şi celelalte arte sunt toate concepute ca să crească acest sentiment. [1])

Ajungem însă la un moment, când unii laici sau ecleziaşti (Sfântul Bernard mai ales) se revoltă contra unor astfel de scene, tună contra tendinţei, aşa de hotărât sensuale, care domină în biserica din acea vreme, oricare ar fi fost scopul ei. Apariţia unei astfel de reacţiuni este semnificativă din două puncte de vedere: întâiu, fiindcă ne procură o probă sigură despre existenţa luxului, despre bogăţia nemăsurată, despre stofele, fildeşul, manuscriptele, lemnul lucrat, metalele preţioase care se găseau în mari cantităţi atunci prin mânăstiri. Apoi, pentrucă ne arată că, nemulţumiţi cu această stare de lucruri, oamenii încep să simtă altfel. Este momentul când o dispoziţie de spirit, aşa de favorabilă artei romanice, dispare, ca să facă loc unei alte stări de spirit. Prin aceasta chiar se vede clar că arta romanică nu mai poate dăinui şi că alte idealuri îşi vor face apariţia.

Deci, şi pictura, şi celelalte arte, nu sunt altceva decât unul din nenumăratele mijloace de care dispune biserica, pentru ca să ţie trează credinţa şi să instruiască pe credincioşi. Ar fi de aşteptat ca pictura, în frescă şi tempera, dat fiind rolul ce ea a jucat, să fi ajuns până la noi în nenumărate exemplare. Din nefericire însă, din pricina oamenilor (desele refaceri de monumente), a accidentelor şi a vremii, mare parte a operilor a dispărut. Ne-au rămas totuşi câteva ansambluri decorative, cu atât mai preţioase, cu cât sunt mai rare. Alături de ceea ce ni s'a păstrat, mai avem şi alte mijloace să ne imaginăm aspectul şi stilul picturilor romanice: sunt, în primul rând, miniaturile. In această vreme, în afară de proporţiile, adică de formatul lor, nu exista o deosebire fundamentală între o miniatură şi o pictură pe zid. Miniaturile pornesc de la aceiaşi nevoie de monumental, care se găseşte şi la bază picturei murale. Cum spune autorul volumului din colecţia Propyläelor, care tratează despre această chestiune, Hans Karlinger, cuvântul chiar de „miniatură" e impropriu ca să definească operile de enlumineur executate atunci. Ele au un caracter de grandoare, o noblete, a maiestate în compoziţie, care vin în contradicţie cu ideia pe care o deşteaptă în noi noţiunea de miniatură. Deci acelaşi subiect, acelaşi stil, aceiaşi intenţie şi acelaşi sentiment şi în nenumăratele manuscripte care au pătruns până la noi, ca şi în picturile de pe zid, care cele mai multe au dispărut, dar din care au rămas atâtea, cât să putem constata identitatea lor cu primele. Manuscriptele, cu toate pierderile suferite, s'au păstrat în mult mai mare număr. Ele ne vin în ajutor şi ne facilitează astfel studiul picturei murale.

Alături de miniaturi mai posedăm, dintre obiectele care se adresează ochiului, adică care ne vorbesc prin culoare, câteva vitralii, adică compoziţii şi scene compuse din bucăţi de sticlă colorată, puse unele alături de altele şi fixate între ele prin lamèle de plumb, şi tapiseriile. Şi vitraliile, şi tapiseriile sunt însă extrem de rare. Din resturile şi din fragmentele rămase din pictura veritabilă, din analiza manuscriptelor, a vitraliilor şi a tapiseriilor, vom ajunge totuşi să ne facem o idee aproximativă despre cum apărea pictura pe zid, adică frescile şi tempera, în epoca romanică.

In sfârşit, mai există ceva care ne ajută să ne imaginăm aspectul decoraţiei în culori: sunt cele câteva tratate în care călugării din această vreme ne-au transmis procedeele pe care le întrebuinţau pictorii, contimporanii lor, şi subiectele mai frecvente, pe care le tratau. Unul din ele este din sec. XII-lea, cel al lui Theophil, unde se vorbeşte de procedeele picturii apusene, mult influenţate de cea bizantină şi de cele ale Orientului. Titlul lui este: „Schedula diversarum artium". Altul este cel al lui Dionysios, care prin sec. al XIV-lea ne-a lăsat un tratat complet şi detailat despre tehnica picturală întrebuinţată mai ales de Bizantini, tehnică care era bazată pe experienţe anterioare, mergând deci până în perioada de care ne ocupăm, şi aproximativ aceeaşi în toată Europa timpului său.

1) Cf. Introducerea din vol. VII din Propyl.: Die Kunst der Gotik.

Dacă este să caracterizăm în câteva cuvinte pictura romanică, ajungem la următoarele concluziuni. Artistul nu încearcă niciodată să evoce profunzimea. Nu face nici un fel de efort ca să-şi asimileze perspectiva, ignorează chiar acest procedeu. Peisagiul este aproape inexistent. Acolo unde pictorul este totuşi nevoit să-l sugereze, el caută să o facă prin aluzii, executând un copac, mai mult sau mai puţin schematic, pentru o întreagă pădure, trei, patru floricele pentru un câmp întins. Desenul este destul de sigur, dar convenţional. Practicele vechi din Orient şi Bizanţ se menţin şi se transmit Apusului. Evident că pictorii din Apus, a căror sensibilitate nu se potrivea totdeauna cu sensibilitatea oriental bizantină, introduc ceva din personalitatea lor. Cu cât ne apropiem de perioada de tranziţie de la romanic la gotic, cu atât vom vedea străbătând, alături de caractere generale, şi câteva caracatere particulare în legătură cu tradiţia unei provincii, cu practica unui atelier sau chiar a unei individualităţi artistice mai răsărite. Tendinţa de a părăsi schematizarea şi abstractizarea generală şi de a se apropia de natură, se intensifică şi se fortifică, cu timpul, printr'o observaţie mai atentă, prin redarea detaliilor caracteristice. Arta romanică evoluiază deci şi progresează părăsind vechile cărări şi cucerind tărâmuri noui, care o vor duce la o mai mare apropiere de realitate.

Fig. 124. — *Christ ca Impărat (St. Savin)*
(după Michel. II. p. 761)

Culorile de care se servesc artiştii sunt în genere palide, lucru impus de faptul că interiorul bisericilor era de multe ori întunecos. Artiştii erau nevoiţi astfel să întrebuinţeze tonuri deschise şi mai luminoase, care străbat întunericul şi se văd mai uşor. Insă aceasta nu e o regulă generală, căci ştim că exista şi o pictură cu tonuri mai închise, pe fond albastru. Din punct de vedere al technicei, ei se serveau de tonuri plate; suprafeţe relativ întinse sunt colorate cu aceiaşi nuanţă, fără nevoia din partea artistului de a trece de la un ton la altul prin demi-teinte şi de a modela prin umbre sau altfel. Modelarea prin umbre, adică caracterul plastic într'o figură, nu va apare decât mult mai târziu.

Să analizăm câteva din picturile ajunse până la noi. In biserica Saint Savin (Vienne) din Franţa, există până astăzi unul din ansamblurile cele mai remarcabile rămase din epoca romanică. Una din scenele pictate are ca subiect pe Christ ca Impărat, (Fig. 124) imagine în legătură cu Apocalipsa şi cu comentariile acestei cărţi, de stareţul Beatus, din Valcavado, un călugăr spaniol din sec. VIII-lea. Comentariile acestui benedictin erau atât de în spiritul vremii, încât s'au răspândit în toate straturile societăţii, mai ales în sec. X-lea. Din Spania ele trec în Franţa, unde devin una din sursele de inspiraţie obicinuite pentru temele picturale ori sculpturale din epoca romanică.

In această imagine, cum ne putem aştepta după cele spuse în cele precedente, desenul este foarte sigur deşi puţin convenţional. De altfel, avem de a face cu una din operele capitale ale timpului. Ea se remarcă printr'o calitate de execuţie cu totul rară. Este lucrată în tonuri plate, cu câteva linii deschise, pentru a da impresia petelor de lumină. Aceste linii au o direcţie neaşteptată, apărând ca nişte fragmente de cercuri concentrice, de altminteri aşa cum întâlneam adesea şi în pictura bizantină. Studiul umbrelor unui vestmânt constituie pentru aceste vremi unul din elementele importante în determinarea stilului, deci a şcoalei căreia o operă aparţine şi a datei aproximative.

Fig. 125. — *S-ta Consorţia (Berzé-la-Ville)*
(după Mercier. pl. XVI)

Un alt exemplu îl vom lua din Berzé-la-Ville, o biserică nu departe de Abaţia de la Cluny, în care, sub direcţia şcoalei de la Cluny (cluniacenză), s'au făcut însemnate decoraţii murale în frescă, în secolul al XII-lea. Biserica cea mare a fost distrusă, cum ştim. Insă biserica cea mică ni s'a păstrat. Studiindu-i picturile, Fernand Mercier, în **„Les Primitifs Français"**, a ajuns să-şi dea seama şi despre decoraţiile mult mai impunătoare din biserica cea mare, cu care cele din biserica mică prezentau numeroase analogii, fiind executate sub influenţa lor.

Infăţişează pe Sfânta Consorţia (Fig. 125). Mercier, unul din cei mai buni cunoscători ai artei Evului Mediu în Franţa, a analizat de aproape frescile de la Berzé-la-Ville şi a ajuns la concluzia că ele au fost lucrate de artişti care stăpâneau atât tehnica bizantină, cât şi pe cea mediteraneană. Ele sunt executate în trei straturi succesive: unul pregătitor, „preparaţia", pe care se făcea desenul cu un vârf ascuţit; deasupra lui se venea cu un alt strat, mat; şi deasupra de tot, la suprafaţă, cu un al treilea, în tonuri mai vii, probabil cu culori disolvate în ceară. Numai astfel explică Mercier, în urma unei analize chimice, aspectul lucios al suprafeţei. Artistul, în executarea frescei, intervenea deci de trei ori: odată când făcea conturul; altădată când punea fondul şi a treia oară când, deasupra acestui fond, întocmai cum ar fi venit cu un „glacis", în pictura modernă, relua toată suprafaţa ca s'o facă lucioasă. Este însă de remarcat că procedeele frescei în Orient erau mai puţin complicate.

Ornamentele nenumărate din această imagine, perlele, cerceii (des pendeloques), faldurile draperiei, mai ales, constitue elemente caracteristice ale picturii romanice, după care de multe ori se ajunge la datarea ei.

Cele două exemple analizate mai sus sunt alese din monumente franceze. Dar nici Italia nu este lipsită de picturi romanice, din contră. Aşa sunt, între altele, cele dela biserica San Clemente, din Roma Sanctuarul acesta este unul din cele mai curioase prin faptul că, în realitate, el constă din trei locaşuri suprapuse. Ca multe alte biserici creştine a fost la început un templu păgânesc, transformat în biserică, de creştinism. Peste templu s'a clădit o biserică, ceva mai tardivă, prin secolul al XI-lea. Mai pe urmă a venit o biserică şi mai nouă, în care se oficiază astăzi. In biserica subterană sunt picturi murale, cu scene din viaţa Sfinţilor Clemente şi Alexe, patronii sanctuarului. Una din ele povesteşte cum un copil a fost miraculos scăpat de sfânt, din fundul Mării Negre (Fig. 126). Marea este indicată prin porţiunea ,în care plutesc peşti şi caracatiţe, ce înconjoară din toate părţile pavilionul central, în care se petrece scena povestită. In mijloc este reprezentată mama, în momentul în care îşi revede copilul.

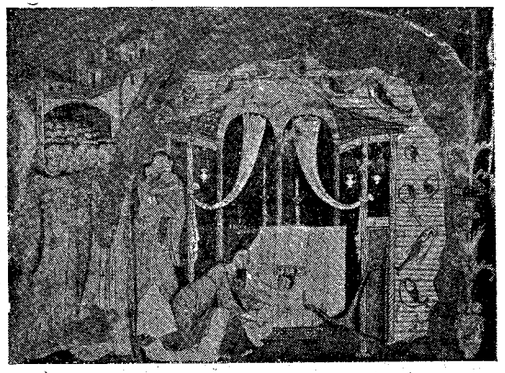


Fig. 126. — *Pictură murală la San Clemente (Roma)*
(după Propyl. VI. p. 643)

Fig. 127. — *Cavalini: Buna-Vestire (mozaic)*
(după Propyl. VI. p. 674)

Compoziţia aceasta are o deosebită importanţă, fiindcă ea ne arată că artistul italian se preocupă, mai mult decât ceilalţi, de povestire şi de prezentarea în grupuri a persoanelor. El ne dă mai multă viaţă, ţinteşte la o apropiere mai evidentă de realitate, decât cum am văzut la artiştii de dincolo de Alpi. A'itudinea copilului, mişcarea violentă a mamei, în contrast cu înfăţişarea solemnă a celorlalte personagii, nemişcate în demnitatea lor, sunt o notă ne mai întâlnită până atunci.

Tot în stilul picturei murale, supunându-se aproximativ aceloraşi legi, sunt executate şi mozaicurile. La Roma vom întâlni cele mai preţioase opere

în această tehnică. Una din ele este o Bună Vestire, din biserica Sfânta Maria din Transtevere. Ea se datorește unuia dintre artiștii cei mai renumiți dela sfârșitul secolului al XIII-lea și începutul secolului al XIV-lea, lui **Pietro Cavallini,** (Fig. 127).

In această epocă, în Europa Occidentală și mai ales în Franța, suntem în plin stil gotic. Italia e mai rebelă. Ea păstrează încă mult timp stilul romanic. Astfel și pictura ei din această vreme prezintă tot caractere romanice. Opera lui Cavallini este interesantă prin faptul că grația, umanitatea care erau absente în celelalte compoziții cu adevărat romanice, mai ales în cele inspirate de unele forme bizantine, își fac din nou apariția, probabil în legătură cu influența unor mozaicuri mai vechi (Sfânta Pudențiana), sau fiindcă artistul se supune unei alte sensibilități. Prin aceasta chiar ni se anunță începuturile unor timpuri noui, la limita dintre romanic și gotic.

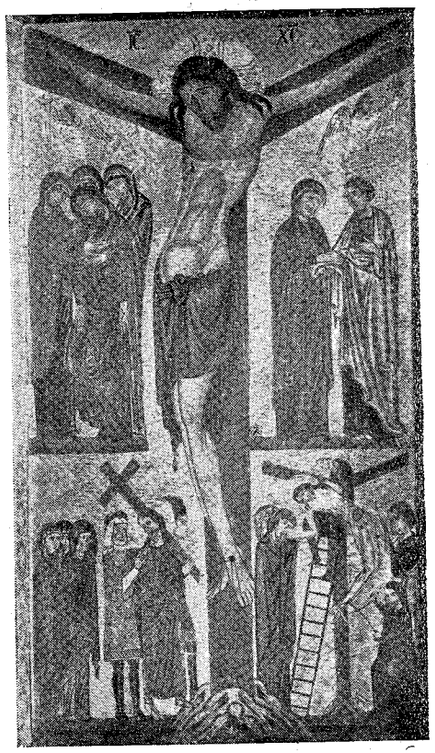


Fig. 128. — *Berlinghieri : Răstignirea* (după Propyl. VI. p. 670)

Mai toate operele pictate pe care le-am analizat până acum sunt decorațiuni în culoare, pe pereți, fac parte dintr'un mare ansamblu decorativ. Icoana, adică imaginea sfântă portativă, este aproape absentă. Sub influența Bizanțului totuși, pe la începutul secolului al XIII-lea, asistăm la o renaștere a picturii pe panouri și la o răspândire a acestor imagini pictate în tot Orientul apropiat, chiar și în Italia. Consecința este că, de atunci începând, și în această regiune oamenii se grăbesc să-și procure figuri individuale sau grupate de sfinți, ori scene religioase, pentru a le atârna în locuințele lor. Și astfel asistăm la nașterea tablourilor sfinte, ce vor prezenta mai ales pe Madona, ținând în brațe Pruncul, sau diverse scene din viața Mântuitorului, mai ales din Patima lui. Unul din ceel mai cunoscute, cam din mijlocul sec. XIII, este atribuit pictorului **Bounaventura Berlinghieri** (Fig. 128). El reprezintă pe Christos pe cruce. Comparat cu imaginile cu adevărat romanice, pe care le-am analizat, sau cu paginile de manuscript pe care le vom analiza în curând, stilul și detaliile sunt inspirate de acelaș sentiment aspru și înclinat spre „stilizare", pe care le-am constatat la unii Bizantini. Anatomia trupului, cu pectoralii desvoltați, cu acele trei cercuri sub torace și pe pântece, o vom întâlni des în paginile de manuscript și în plăcile de metal emailate din această vreme. De multe ori chiar buricul este văzut în forma unei virgule. Toate aceste detalii anatomice,

cam vulgare, sunt interesante și indispensabile totuși, pentru datarea unei opere, ori clasarea ei în legătură cu o școală oarecare.

Dacă trecem acum la manuscripte este evident că și aici se pot deosebi mai multe stiluri. S'au impus atenției cercetătorilor mai ales două din ele, desvoltate în mod izolat, unul în Nordul Europei, în Anglia, și altul în Sudul continentului, în Spania Catalană. Atât în Catalonia cât și în Anglia, miniatura era o artă care se bucura de deosebită favoare, de aceia s'a putut ajunge acolo la crearea unor școli originale, care s'au transmis și restului Europei. Astfel stilul ispano-catalan trece munții Pirinei și se infiltrează în Franța. Aceasta cu atât mai mult, cu cât subiectele reprezentate cu predilecție de autorii catalani,

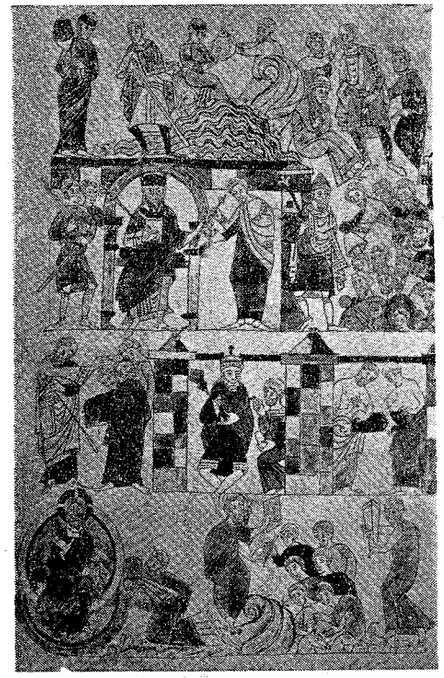


Fig. 129. — *Ilustrație din Biblia Farfa* (după Propyl. VI. p. 641)

Fig. 130. — *Evanghelistul Ioan (Amiens)* (după Propyl. VI. pl. XLI)

în legătură cu Apocalipsa, sunt apreciate și de Francezi. Am putut face o constatare identică când am vorbit și despre subiectele tratate de preferință în sculptura romanică. Dar și stilul manuscriptelor engleze, dela Winchester, se răspândește în Franța, mai ales în Nordul țărei. Deci, unul din stiluri pornind din Sud, celălalt din Nord, ele se întâlnesc în mijlocul Franței și colorează mai tot ce s'a produs în această ramură pe un întins teritoriu. Dar ele nu se opresc în Franța, ci trec mai departe, în Germania și aiurea. In aceiași vreme, manuscriptul oriental și cel bizantin, pătrundeau și ele dela Răsărit și, prin Sudul și Estul Italiei, înaintau către Apusul Europei. Ne putem în-

chipui câte varietăţi de manuscripte vor rezulta din toate aceste interesante amestecuri.

Să luăm câte un exemplu din cele mai însemnate dintre ele. Să începem cu o pagină de manuscript spaniol, aşa numita Biblie Farfa, azi la Roma, la Vatican. Temele tratate aparţin Vechiului Testament şi sunt de o simplicitate aspră, sumar executate, rustic, dar cu un sens evident pentru atitudinea expresivă şi pentru vioiciunea unei naraţiuni. Cele mai multe scene se raportează la istoria lui Iosif şi la cea a lui Moise. A fost efectuată în Ripoll în sec. XI. (Fig. 129).

Fig. 131. — *Vitraliu dela Chartres* (după Propyl. VI. p. 678)

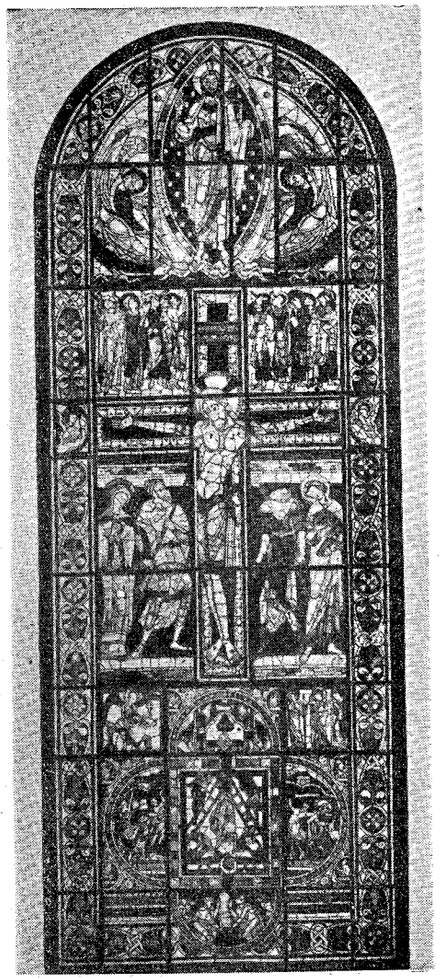


Fig. 132. — *Vitraliu dela Poitiers* (după Propyl. VI. p. 681)

O altă pagină de manuscript e scoasă dintr'un Evangheliar şi reprezintă pe Ion Evanghelistul (Fig. 130). (Amiens). Ceeace spuneam în cele precedente, cu privire la înrudirea intimă, din punct de vedere al spiritului şi al sentimentului, între o pagină de miniatură şi o frescă, este aici mai evident ca ori unde. Să ne închipuim această foaie de carte mărită la proporţiile unei vaste decoraţii murale şi ne vom convinge că nimic esenţial n'ar deosibi cele două opere,

aşa de diferite totuşi prin dimensiunile lor. Manuscriptul, un strălucit exemplar al genului, a fost efectuat în Nordul Franţei, în sec. al XI-lea, poate în Cambrai, sub influenţa şcoalei anglo-saxone. Ca stil el este cu totul deosebit de arta ispano-catalană, din manuscriptul precedent şi, din contra, aproape de sculptura portalurilor şi de maniera manuscriptelor irlandeze din secolele anterioare.

Cele câteva exemple studiate ne-au fost de folos ca să ne dăm seama de caracterul şi formele sub care se prezintă pictura în epoca romanică. Am spus însă că această artă se completează cu vitraliile, adică cu acele compoziţii din bucăţi de sticlă colorată, legate între ele prin fâşii de plumb, care astupau ferestrele clădirilor religioase şi chiar civile, şi care dau naştere la efecte minunate, când erau străbătute de lumină.

Originea vitraliului trebue căutată în Franţa sau în Germania secolului al XI-lea. Incontestabil, arta orientală cunoscuse întrebuinţarea unor bucăţi de sticlă colorată, dispuse ca să formeze ornamente, mai ales geometrice, aşezate ca să se vadă prin ferestrele clădirilor. Nu se ajunsese însă până la imaginarea unor scene cu personagii, în care figurile şi, mai târziu, decorul să fie redate exclusiv în acest chip, adică din mici bucăţi de sticlă tăiate şi aşezate aşa, încât să ne dea impresia unui tablou, în cele mai vii culori. Ştim că pictura romanică trebuie concepută ca o pictură în tonuri plate, adică în care fiecare nuanţă, fără modulaţii, ocupă o porţiune destul de întinsă, cam cum sunt azi picturile cu patronul (au pochoir). Din punctul de vedere al aspectului general, n'ar fi deci nici o deosebire între un vitraliu şi o pictură, fiindcă şi vitraliul cu sticlele lui colorate în verde, în alb, sau albastru, în roşu, în galben şi în violet, reprezintă în realitate tot o imagine în tonuri plate, peste care se revine uneori desenându-se în linii groase anume detalii, în special umbrele, „en grisaille", adică în gris sau în negru.

Fig. 133. — *Vitraliu dela domul din Augsburg* (după Propyl. VI. p. 676)

S'ar părea că ideia de a reprezenta compoziţii de sticlă colorată în ochiul ferestrelor a venit din împrejurarea că, în acea vreme, se obicinuia să se astupe uneori geamurile, pentru ca ceeace se găsea în interiorul bisericii, vestminte şi obiecte de cult, să sclipească la lumina lumânărilor, cu perdele de mătase şi ştofe bogate venite din Orient. Aceste ştofe, pe care erau desenate sau ţesute ornamente în linii mari, străbătute fiind de razele soarelui, deveneau oarecum transparente şi dau impresia unor tablouri de mătase. Astfel, uşor s'a putut trece dela aceste modele la un vitraliu real, în care desenul imaginat era compus, ca un mozaic, din sticle colorate [1]).

1) Totuşi, **L. Bréhier** în a sa L'Art en France (p. 106) ne spune că vitralii au trebuit să existe în Franţa încă din sec. al VI-lea. Ele imitau bijuteria în cloisonné şi erau prinse în cadre subţiri de lemn, nu de plumb.

Incă dela început această artă s'a bucurat de o imensă favoare. In Franţa, se crede că ea a fost întrebuinţată pentru prima oară pe o scară mare la ferestrele pe care Suger, abatele dela Saint Denis, le-a construit în biserica Saint Denis, din Paris (cf. **Emile Mâle:** L'art Religieux du XII-ème siècle en France). Cum această bazilică a fost prădată în vremea Revoluţiei, cele mai multe dintre ferestre au fost distruse. Ceva mai târziu însă s'au executat, tot pe o scară întinsă, vitraliile catedralei din Chartres, (Fig. 131) considerate până azi ca una din capodoperele artei. Ele au luat naştere cu începere dela 1215. Aproape tot atât de frumoase şi ceva mai vechi (1200) sunt vitraliile catedralei din Poitiers (Fig. 132). Odată mai mult, privind această fereastră, avem ocazia să constatăm identitatea de sentiment şi de concepţie, atunci când se tratează, în epoca romanică, aceiaşi scenă. Este a treia oară că Răstignirea ni se prezintă aceiaşi în elementele ei esenţiale, chiar în anatomia figurilor, deşi e vorba de opere produse la mari distanţe, în timp şi în spaţiu, una de alta.

Fig. 134. — *Tapiseria din Bayeux*
(după Propyl. VI. p. 635)

Pentru comparaţie cu ceeace s'a produs în Franţa, să analizăm şi vitraliul din catedrala din Augsburg. Se presupune a fi fost executat în sec. al XII-lea. El este de un caracter mai rigid, mai schematic, mai arhaic, însă tot aşa de decorativ, deşi de mai mici dimensiuni, de cât ferestrele dela Chartres sau Poitiers (Fig. 133).

O formă ceva mai rară de decoraţie a pereţilor sunt tapiseriile brodate. S'au păstrat, evident, puţine bune exemplare. Printre ele se găseşte însă unul de toată frumuseţea, însemnat şi prin valoarea sa documentară. Poartă numele de tapiseria dela Bayeux şi reprezintă „Cucerirea Angliei de către Normanzi", în urma luptei dela Hastings, din anul 1066. In fond, nu s'ar putea vorbi de „tapiserie", căci e lucrată cu bucăţi de stofă colorată, aplicate pe

Fig. 135. — *Christ tronând (smalţ)*
(după Propyl. VI. p. 604)

stofa care formează fondul. Numai ici şi colo s'a brodat ceva, deasupra, cu lână. Se prezintă deci exact în tonuri plate, ca şi fresca, miniatura şi vitraliul. Este de remarcat în special felul deosebit de sugestiv cu care sunt reprezentaţi caii. Pentru a ajunge la atâta vigoare într'o mişcare violentă şi neobişnuită este de presupus că artista (o regină, se pare) era familiarizată cu forma şi cu atitudinile acestui animal (Fig. 134). Ea aminteşte, pe de altă parte, stilul miniaturii engleze din şcoala dela Winchester.

Nu putem încheia capitolul nostru despre arta romanică fără a spune câteva cuvinte despre o tehnică desvoltată sub influenţa bizantină, unul din numeroasele exemple de influenţa civilizaţiei Răsăritului, asupra restului Europei, anume despre smalţ. Prin imitaţia smalţurilor bizantine se ajunge la Liége, la Colonia, în valea Mosellei şi la Limoges, să se producă plăcile de metal, acoperite cu smalţuri aşa de strălucitoare prin colorit, de transparente şi de înflorite, încât amintesc o bijuterie ornată cu pietre scumpe. Erau fabricate dintr'o placă de metal, în genere de aramă, pe care să făcea un desen cu o panglică subţire, tot de metal, care se lipea perpendicular pe fund, astfel încât împreună cu aceasta să formeze o serie de mici despărţituri, de cămăruţe. In aceste celule, se varsă o pulbere metalică, în genere un oxid, care, prin topire, se transformă în smalţ, vitrificându-se. In toate aceste celule vom obţine astfel porţiuni de smalţ, asemenea unor bucăţi de pietre scumpe, care sunt lipite de fond şi care unele, după natura oxidului, sunt transparente, altele opace, cele mai multe translucide. Ele dau o profunzime şi o frumuseţe deosebită operei de artă astfel obţinută, extrem de căutată de nişte oameni atât de sensibili la culoare, cum erau cei din această vreme (Fig. 135).

ARTA GOTICA

Arhitectura

André Michel, în prefaţa volumului al doilea al Istoriei Artei, citează o frază semnificativă a lui Quicherat: „L'histoire de l'art du Moyen-Age n'est que l'histoire de la lutte des architectes contra la poussée et la pesanteur des voûtes". Se admite în genere, deşi această teorie este azi contrazisă de unii arheologi, că goticul în arhitectură nu este în realitate decât una din soluţiile cele mai fericite, mai elegante şi mai fertile în consecinţe, pentru a rezista forţei care caută să împingă zidurile, sub presiunea bolţei, la dreapta şi la stânga, şi să le dărâme sub greutatea imensă care apasă asupra lor. De aceia, poate, arhitectura gotică a fost numită: arhitectura prin excelenţă a raţiunei. Pentru cine ştie să citească, adică să-şi dea seama de natura intimă a unei construcţii, părţile unei catedrale decurg toate din cunoaşterea exactă a greutăţei şi a apăsărei bolţei, şi a forţelor opuse de arhitect acestei greutăţi şi apăsării, la punctele sensibile ale clădirii, pentru ca ea întreagă să rămână în picioare.

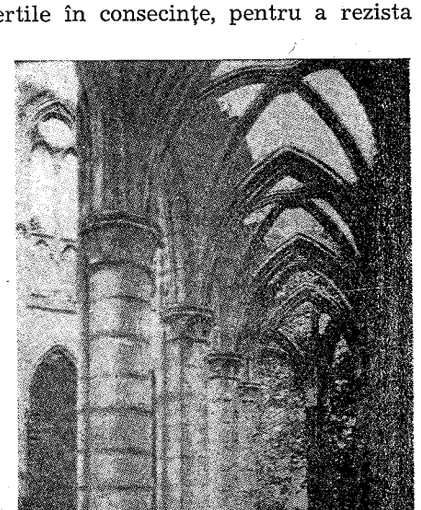


Fig. 136. — *Ruinele abaţiei din Ourscamp. Ogivele singure perzistă*
(după Aubert I. p. 320)

„Gotic", în intenţia celor care au dat pentru prima oară acest nume, înseamnă „barbar". Era prin urmare exprimarea convingerei, mai de grabă sentimentală, a oamenilor de după Renaştere — credinţă hrănită din amintiri clasice şi sigură că numai arhitectura derivată din concepţia artiştilor lumei vechi este logieă şi armonioasă — pentru a desemna un stil, pe care ei nu-l mai pricepeau, nu-l mai iubeau şi care reprezenta, din punctul lor de vedere, o persistenţă a unor tradiţii bazate pe ignoranţă şi pe lipsă de adevărată ştiinţă arhitecturală. La drept vorbind, arta gotică ar trebui mai degrabă numită „arta ogivală", fiindcă arcul în ogivă este baza acestui stil arhitectonic, iar arhitectura determină evoluţia tutulor celorlalte arte.

„Ogival" este un epitet derivat din verbul „augere", care însemnează creştere, întărire. In realitate, arcul gotic este un arc de sprijin. Ogivă nu-i orice arc frânt, cum în deobşte se crede; ea este, **sub o boltă,** un arc diagonal, frânt de cele mai multe ori, care susţine bolta şi, natural, e sprijinit la rândul lui pe doi stâlpi. El se întretae, obicinuit în punctul unde se află cheia bolţei, cu un alt arc frânt, iarăşi diagonal, şi formează cu acesta o încrucişare de ogive. Aceste arcuri diagonale întretăiete (în franţuzeşte : croisée d'ogives), sprijinite pe cei patru stâlpi, formează împreună o armătură solidă, elastică, suplă, între braţele căreia vor fi cuprinse patru compartimente triunghiulare ale bolţei. Formate din pietre de dimensiuni mici, ele vor fi mai puţin grele ca în bolta cintrată, nu vor mai apăsa cu putere asupra ogivei, ci numai se vor sprijini pe ea. Ogiva însă, pietrele ce o constitue, se desprinde pretutindeni în relief şi este independentă de restul bolţei, căci se construeşte aparte. Caracteristica esenţială a arcului de ogivă este deci, că prezintă o viaţă separată, faţă de restul construcţiei [1]). (Fig. 136).

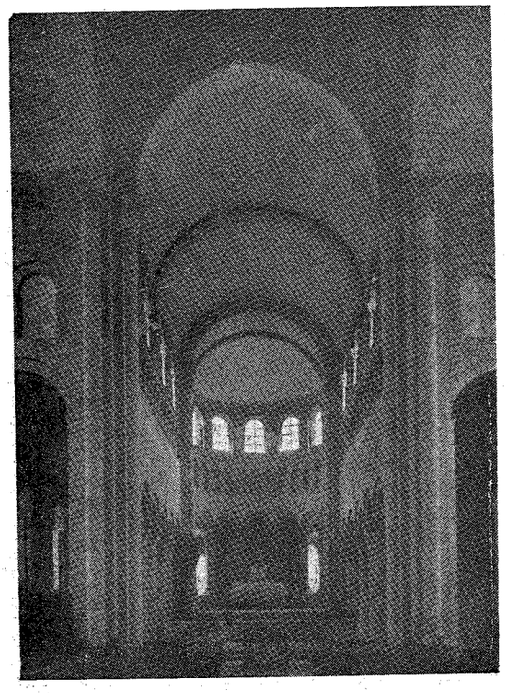


Fig. 137.— *St. Benoît sur Loire (interior).* (după Propyl. VI. p. 367)

Ne amintim că una din dificultăţile majore ale arhitecturei Evului Mediu a fost găsirea mijlocului de acoperire a navelor, a suprafeţelor lor întinse, cu o boltă de piatră. Când n'au primit un tavan de lemn, soluţie mult mai simplă, bisericile au fost acoperite prin bolţi cintrate, în formă de leagăn: „des voûtes en berceau". Dar această soluţie era extrem de greu de realizat, fiindcă era vorba în realitate de găsirea unei posibilităţi de rezistenţă la greutatea imensă o bolţei de piatră, ce apăsa pe ziduri, şi tindea să le răstoarne la dreapta şi la stânga. Pentru a întări rezistenţa zidurilor, arhitecţii timpului au inventat mai întâiu arcurile „doubleau", adică cele care, din distanţă în distanţă, apăreau dedesubtul bolţei, o dublau şi luau asupra lor o parte din greutatea ei, pe care o conduceau prin stâlpi până la baza construcţiei Un pas mai departe s'a făcut atunci când, în intervalul dintre două arcuri

1) Cf. totuşi articolele lui **Abraham** şi în special : Le Problème de l'Ogive din Bul. de l'Office international des Instituts d'Archéologie, No. 5, Noemb. 1935, şi publicaţia aceluiaşi Oficiu: Recherche, No. 1. Le Problème de l'Ogive, 1939.

„doubleau" sau chiar independent de ele, s'a imaginat bolta cu muchi, care rezultă din întretăierea perpendiculară a două bolţi în formă de leagăn (en berceau). Această boltă cu muchi constituia în realitate o uşurare de construcţie, dar nu o descărcare apreciabilă a zidurilor. Ideia ogivei a putut însă să fie sugerată de bolta cu muchi, atunci când dedesubtul muchilor s'au imaginat nişte arcuri reale şi independente de rest, care se sprijineau pe capete de coloană sau pe stâlpi, şi care aveau ca funcţiune, pe de o parte să ajute zidurile, adică să tragă asupra lor o parte însemnată a greutăţei bolţilor, pe de alta să faciliteze construcţia, prin faptul că împărţeau suprafaţa bolţei în patru sau în mai multe segmente triunghiulare, absolut independente unele de altele. Să examinăm câteva construcţii, pentru a înţelege evoluţia bolţei, dela cea în plin cintru, la cea cu ogivă. Să ne oprim un moment la biserica Saint-Benoît sur Loire (Fig. 137). Din distanţă în distanţă nava centrală oferă arcuri colosale, de gen „doubleau", imaginate pentru ca suprafaţa bolţei să se împartă în mai multe porţiuni în sensul lungimei şi să se uşureze astfel rolul zidurilor ce poartă greutatea ei.

Fig. 138. — *St. Savin sur Gartempe (colateral)* (după Propyl. VI. p. 384)

Alături de acest sistem de boltire se mai întrebuinţa bolta cu muchii. Şi ea avea rolul să fragmenteze suprafaţa de boltit, şi prin aceasta să uşureze construirea. (Fig. 138). Cum vedem, muchiile şi cu restul boltei formează un singur bloc masiv şi solid. Pietrele care constitue muchia nu se pot separa deci de restul bolţei, ca în arcul ogival. Deşi uneori arhitecţii au construit această parte a bolţei (muchea) dintr'un material diferit şi mai durabil (de pildă de piatră, când restul bolţei era de cărămidă), totuşi, prin faptul că muchea nu este încă independentă de rest, fiind înglobată în zidărie, nu putem considera ca un mare progres bolta cu muchii, faţă de cea simplă, în formă de leagăn.

Ca o urmare a ameliorărei acestui fel de construcţie, se descoperă arcul ogival, poate mai întâi ca o simplă uşurare pentru zidari. Grosso-modo, într'o boltă ogivală, avem impresia tot a unei bolţi cu muchii, însă cu totul deosebită de cea cu muchi, propriu zisă. (Fig. 139). Unul din arcuri porneşte dela un stâlp, taie diagonal suprafaţa bolţei şi vine să se oprească de cealaltă parte, tot pe un stâlp. Cel de al doilea arc urmează exact acelaş drum, între ceilalţi doi stâlpi. Şi el taie în diagonală suprafaţa, întâlneşte primul arc în punctul

central, de maximă rezistenţă, şi cade cu piciorul pe ultimul stâlp. Bolta este astfel împărţită în patru triunghiuri, independente unul de altul.

In mijloc, unde cele două arcuri ogivale se întâlnesc, se aşează o piatră care aparţine astfel ambelor arcuri şi care poartă numele de cheia bolţei (la clef de voûte). Prin acest sistem de construire, bazat pe ogivă, năvile bisericilor s'au ridicat din ce în ce, până au ajuns la înălţimi prodigioase, la care nu s'ar fi putut gândi constructorii romanici.

După această trece în revistă a elementelor constitutive ale arcului gotic, să examinăm câteva monumente în care el a fost aplicat.

Să începem cu unul din cele mai renumite, cu interiorul catedralei dela Reims, unde se încoronau regii Franţei (Fig. 140). Ea datează din secolul al XIII-lea, este ridicată în momentul culminant al artei gotice. Avem astfel ocazia să examinăm aspectul ideal sub care se prezintă un interior gotic, cum şi sistemul întrebuinţat pentru boltirea lui. Din distanţă în distanţă vedem apărând în tavan arcurile de ogivă, care se întretaie în porţiunea lor cea mai ridicată, adică la cheia bolţei.

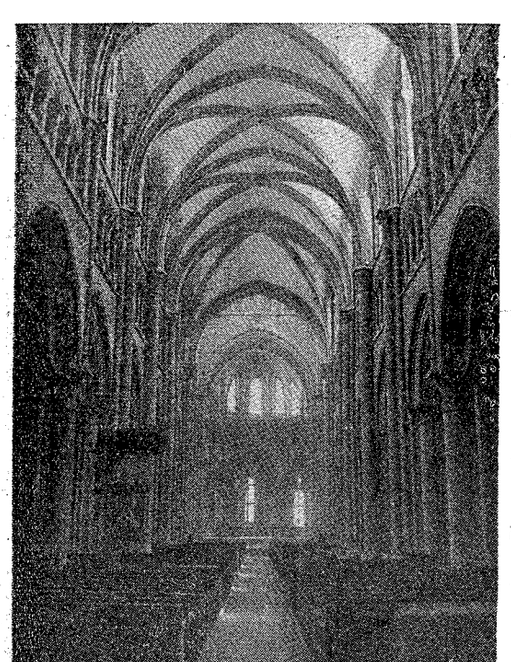


Fig. 139. — *Catedrala din Lausanne*
(după Propyl. VII. p. 212)

Marele avantaj al acestei invenţiuni fericite era nu numai acela de a uşura zidurile şi prin urmare de a permite ridicarea la mari înălţimi a acoperişului bisericei, dar încă de a face posibilă acoperirea cu piatră a oricărei părţi a bisericei, chiar acolo unde poziţia ar fi făcut foarte dificilă, dacă nu imposibilă, construirea unei bolţi în formă de leagăn, de pildă în porţiunea unde absida se leagă cu capelele radiante. Prin faptul că suprafaţa boltei poate să fie segmentată în mai multe triunghiuri, căci orice suprafaţă poligonală se poate reduce la o combinaţie de triunghiuri, fiecare din ele poate astfel fi acoperit separat.

Invenţiunii ogivei corespund în corpul clădirei (la exteriorul ei) noi organe de sprijin şi de rezistenţă. In primul rând sunt stâlpii de susţinere (contraforţii) şi aşa numitele arcuri sprijinitoare (arcs boutants). Cele două arcuri diagonale, care se întretaie în cheia de boltă, apăsând cu extremităţile lor pe cei patru stâlpi sau pe cele patru coloane care le servesc de bază, aceste suporturi sunt ameninţate să se prăbuşească în afară. Era necesar, prin urmare, să se găsească o forţă care să fie opusă forţei de presiune interioară şi care să

menţină în loc stâlpii sau coloanele. Forţa aceasta a fost imaginată la exteriorul bisericii. Ea consistă dintr'un stâlp masiv, din pietre imense, reprezentând o masă de rezistenţă formidabilă (contrafortul), dela care uneori porneşte un arc (arc boutant), ce va atinge şi va sprijini zidul construcţiei, exact în locul unde este lipită coloana. deasupra căreia vine să proptească piciorul arcului ogival. Coloana interioară este deci menţinută în loc prin forţa de rezistenţă a zidului, dublat de arcul de sprijin. In porţiunile unde forţa de împingere era mai mare, se recurge la două sau chiar trei arcuri de sprijin, unul peste altul, poate nu numai ca o precauţiune, spre a mări rezistenţa, dar şi pentru a da acestei părţi un caracter mai monumental şi a o înfrumuseţa.

Unde se vede mai clar decât oriunde rolul acestor stâlpi şi al arcurilor de sprijin este la catedrala din Beauvais (Fig. 141). Această minunată construcţie, neterminată, reprezintă cel mai îndrăzneţ efort făcut de arhitectura gotică, pentru a suprima zidul şi pentru a duce la înălţimi prodigioase interiorul unei biserici. Este o clădire relativ târzie, dacă o comparăm cu cele mari din „Ile de France“ şi din Nordul Franţei (ridicată la finele sec. XIII-lea, ea se surpă şi se reconstrueşte apoi la începutul sec. XIV-lea). Locuitorii din Beauvais au năzuit să aibă cea mai încăpătoare şi mai impunătoare biserică din Apusul Europei. Bolta a fost aruncată la o înălţime de 47 metri, parcă în ciuda gravităţei. De aceea nicăeri nu s'a putut ajunge, ca aici, la efecte mai impresionante de uşurinţă aeriană a construcţiei.

Fig. 140. — *Catedrala din Reims*
(după Propyl. VII. p. 219)

De altfel, ea nu a putut fi terminată. Legile naturei au fost mai puternice decât ştiinţa şi îndrăzneala arhitecţilor. Dar ei nu s'au lăsat învinşi; surpată odată, bolta a fost refăcută. Admirabil exemplu de tenacitate şi încredere care, chiar atunci când sunt învinse — cum a fost aici cazul — deşteaptă în noi o admiraţie fără rezervă. In interiorul catedralei, înălţată astfel la o distanţă ameţitoare, a fost construit în mijloc un stâlp imens, care susţine acoperişul.

Atunci când arhitecţii şi-au dat seama de avantagiile de ordin decorativ pe care le puteau trage din elementele exterioare ale bisericii, au început să le împodobească, să zidească mici turnuleţe deasupra lor. La Chartres, de pildă, ele au fost încă decorate cu firide, în care au fost aşezate statui. Acest avantagiu

n'a fost simţit dela început, când, din contră, contraforţii şi arcurile de sprijin erau pe cât posibil mascate: o soluţie intermediară, timidă, greoaie şi foarte puţin comodă. Totuşi, la urmă, când arcurile au căpătat un caracter mai franc, prin aceasta chiar s'a făcut posibilă boltirea elegantă a navelor laterale.

O biserică gotică, din acest punct de vedere, apare ca o clădire ale cărei toate punctele de sprijin sunt în exteriorul ei. A fost comparată din această pricină cu un animal, al cărui schelet este aşezat la exterior, ca la crustacee. Spaţiul dinăuntrul este un spaţiu golit, care nu se mai sprijină pe nimic, căci toate punctele de susţinere şi de rezistenţă se găsesc în afara clădirii. Astfel, zidurile fiind uşurate, ele au devenit aproape inutile, nu mai au funcţie arhitectonică, sunt simple despărţituri. Teoretic ele pot să dispară, să fie transformate în ferestre, adică într'un isvor de lumină şi de aer pentru cei din interiorul bisericei. Aceasta s'a şi întâmplat în practică, căci din ce în ce mai mult, asistăm la o suprimare a zidurilor. Biserica devine un schelet, o carcasă de drugi solizi şi elastici, între care sunt prinse sticlele vitrourilor. Aşa este acea minune dela mijlocul secolului al XIII-lea, „La Sainte Chapelle" din Paris, clădire a lui Ludovic cel Sfânt, în realitate un chivot admirabil, o raclă de sticle colorate. (Fig. 142). Nu numai ferestrele sunt considerabil lărgite; dar şi, ori unde în arhitectura romanică se găseau pereţi, ei sunt goliţi de zidărie şi înlocuiţi cu geamuri. Deasupra uşilor dela intrare vom avea astfel acele roze colosale, ale căror petale imense de sticle multicolore, sunt prinse în nişte rame minunat sculptate. Ele vor lua câteodată înfăţişarea roţii, ceeace a permis unor artişti să reprezinte în ele Roata Norocului, o temă des întâlnită în simbolica Evului Mediu.

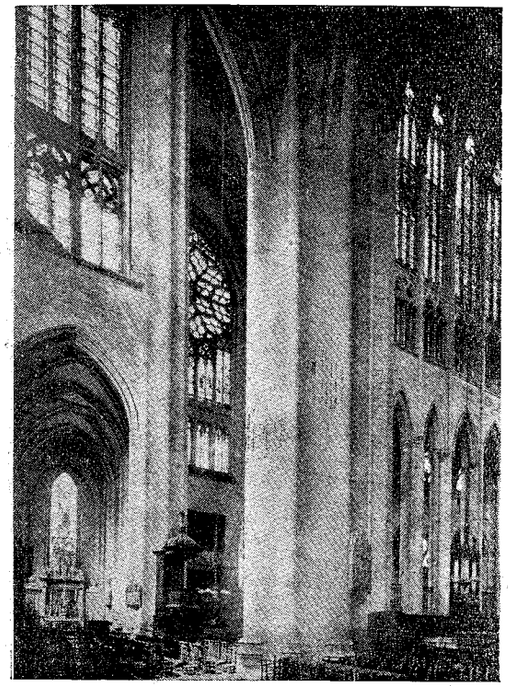


Fig. 141. — *Catedrala din Beauvais*
(după Propyl. VII. p. 224)

Intr'o catedrală gotică suporturile vor lua adesea forma unor coloane. Ele vor urma aceeaşi tendinţă de a se înălţa, de a deveni mai elegante ca înfăţişare, pe care o constatăm la toate elementele clădirilor. Stâlpii cei mari, cei care mărginesc nava centrală, nu mai sunt rotunzi; în realitate ei reprezintă un fascicol compus din stâlpul primitiv, pe cari se sprijină etajul superior, şi din nenumăratele coloane şi colonete pe care vin să se aşeze sus, capătul arcurilor gotice, şi care se continuă apoi până la baza stâlpului principal. Toate împreună constitue acel mănunchiu fasciculat, care uneori se opreşte la capitelul coloanelor, dar care alteori poate să meargă până în josul coloanei, adică să atingă pământul.

Nu se ştie precis unde s'a inventat şi când a fost întrebuinţat pentru prima dată arcul ogival. Se crede că a fost descoperit în Normandia, ori în Ile de France. Ori care ar fi originea lui, el a fost perfecţionat în Picardia şi în Ile de France, unde arhitecţii pornind dela el, au tras toate consecinţele posibile în legătură cu construcţia. Avantagiile lui însă nu s'au impus dela început sau, mai drept vorbind, rezultatul final a fost priceput numai după o serie de încercări timide, de experienţe arhitectonice repetate. Acest lucru apare clar din analiza monumentelor, ridicate la finele sec. al XII-lea şi începutul sec. XIII-lea, în ordinea lor cronologică.

Spuneam mai sus că arhitecţii încearcă cu timpul să tragă avantagii de ordin ornamental din necesităţi de ordin funcţional. Ei au început astfel să împodobească stâlpii şi arcurile de susţinere şi să-i facă să contribue la impresia maiestoasă, pe care o producea clădirea. Un efect minunat din acest punct de vedere se observă în corul şi absida catedralei din Coutances (Fig. 143), unde stâlpii ce despart altarul de deambulatoriu sunt încărcaţi de sculpturi, formând ca un fel de imens zid „a jour" la capătul catedralei.

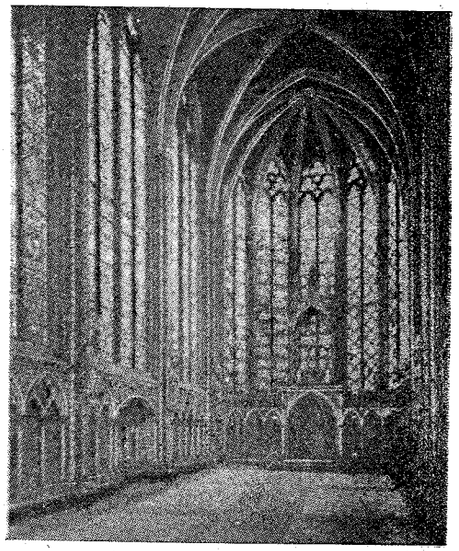


Fig. 142. — *La S-te Chapelle (Paris)*
(după Aubert p. 338)

E natural ca tradiţia, în practica constructorilor, să fi fost puternică şi să nu permită dintr'odată şi fără rezistenţe înlocuirea unor procedeuri prin altele, cu totul deosebite. Nu vom fi deci surprinşi constatând că, în epoca de tranziţie dela romanic la gotic, arhitecţii au opus oarecare rezistenţă la adoptarea noutăţilor, de care vorbeam mai sus. Ele trebuiau, mai întâiu, să fie încercate prin experimentare, iar experienţa cerea răbdare şi timp. Din această pricină, întâlnim uneori construcţii care, în anume din părţile lor, urmează tot spiritul romanic, dar care au fost terminate în stil gotic. Aşa era clădirea celebră, unde pentru prima dată s'a experimentat în mare introducerea arcului ogival, bazilica Saint-Denis, construită la mijlocul sec. al XII-lea. De altfel, acest fenomen este destul de frecvent în arhitectură, mai ales atunci când construirea unei clădiri durează mai mult. (Un exemplu de toţi cunoscut este, ceva mai târziu, palatul Dogilor).

Notre-Dame din Paris este ceva mai nouă. Nava ei este de la sfârşitul sec. al XII-lea, iar faţada din prima jumătate a secolului al XIII-lea. S'ar putea vorbi de ea ca de o biserică gotică, la care încă mai persistă câteva

amintiri romanice. In felul în care este realizată fațada (Fig. 144) avem un exemplu celebru de armonia pe care o reclamau constructorii și publicul timpului, de la o clădire de mari dimensiuni și de importanța catedralei din capitala Regatului. Pătratului imens, format din cele trei etaje, i s'a adăugat exact jumătatea lui, pentru a se ajunge la înălțimea turnurilor (care nu sunt terminate). Acest pătrat este divizat, de sus în jos și de la dreapta la stânga, în trei mari despărțituri. Prestigiul cifrei trei, în arhitecura Evului Mediu, este cunoscut. Trei etaje: ușile, de la intrare și galeria regilor, care formează împreună un etaj; etajul al doilea, constând din balustrada de deasupra galeriei și din roză; — etajul al treilea, colonada. Deasupra etajelor se înalță turnurile. Dela dreapta la stânga, iarăși o împărțire în trei diviziuni, la fiecare corespunzând o ușe de intrare.

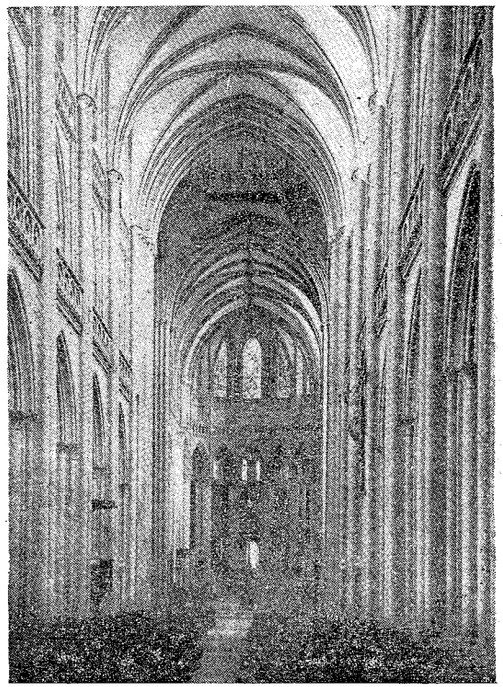


Fig. 143. — *Corul catedralei din Coutances*
(după Propyl. VII. p. 230)

Interiorul acestei catedrale este demn de exteriorul ei. El dă impresia imensității, deși proporțiile clădirei nu sunt excesive. (Fig. 145). Și aici avem tot trei etaje: primul până la înălțimea arcadelor, spirijinite pe coloane. Colonetele care vin de la etajele superioare se opresc deasupra capitelului, așa în cât stâlpii de jos nu sunt fasciculați, ca la alte catedrale. Al doilea etaj este format de un triforiu, îndărătul căruia sunt tribune, căci Notre-Dame din Paris este una din ultimele mari clădiri, în care s'au mai construit tribune.

Triforiul este acea balustradă de la al doilea etaj, așezată în fața unui zid străbătut de ferestre, adică în fața unor vitralii, când este luminat direct. Deasupra triforiului sunt ferestrele navei centrale. Ele constitue al treilea etaj.

Cea de la Reims, tot așa de celebră, este printre ultimele catedrale mari franceze. A fost zidită în secolul al XIII-lea. Trebuie să ne-o chipuim ca pe unul din acele eforturi supreme ale unei întregi nații ca să atingă un ideal, care nu este cel al unui artist singuratic sau al unei clase sociale, ci aspirația unui întreg popor.

Portalul ei, este cel mai frumos din toată arta gotică. (Fig. 146). Obicinuit se vorbește de o dantelă de piatră. Definiția nu este exactă, fiindcă nu traduce precis ceeace simțim în fața acestei minuni. Noțiunea de dantelă cuprinde în sine ideia unui lucru mărunt, pe câtă vreme, cu toată ornamentarea extrem de variată și de bogată, impresia care se desprinde din fațada catedralei este cea de măreție, de grandoare neînchipuită. Un detaliu caracteristic: timpanul ușii centrale a fost înlocuit printr'o roză, așa încât, în realitate, avem două roze suprapuse: cea mare, la etajul al doilea, și o alta, deasupra portalului.

Exemplele acestea s'ar putea multiplica. Catedrala de la Amiens (Biblia de piatră, cum a numit-o **Ruskin),** cea de la Le Mans, cu splendidul ei căpătâiu oriental, cea din Laon, din Bourges, sunt tot atât de cunoscute, mărgăritare, fiecare, ale arhitecturei franceze. O zicătoare spunea că portalul de la Reims, interiorul de la Amiens, absida de la Notre Dame și turnurile de la Laon sunt cele mai desăvârșite

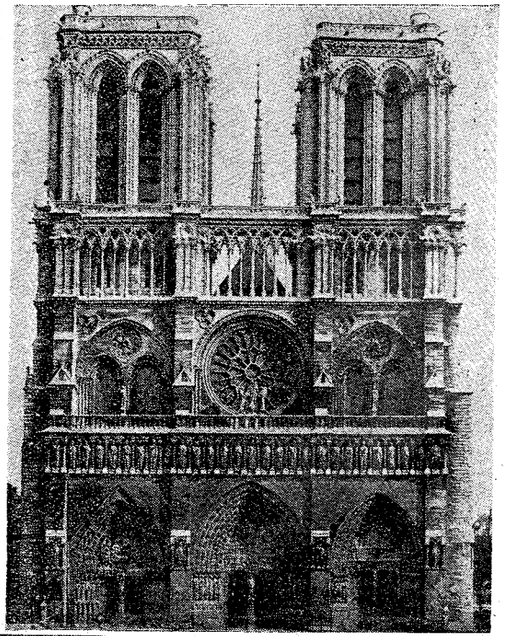


Fig. 144.—*N. D. din Paris*
(după Propyl. VII. pl. V).

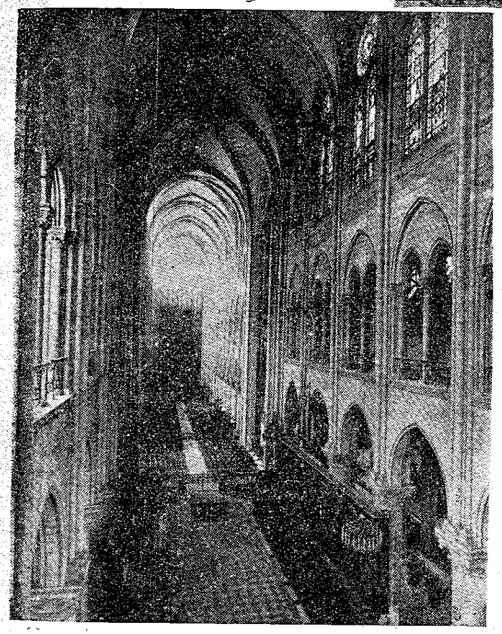


Fig. 145. — *N. D. din Paris (interiorul)*
(după Propyl. VII. p. 207)

producții ale geniului francez, în Evul Mediu.

Această arhitectură a radiat, s'a propagat și a putut să ajungă la întinderea pe care a cunoscut-o în Evul Mediu, favorizată de anume condiții de ordin politic și social. Arhitectura romanică era o artă călugărească. Autorii de planuri și constructorii ieșeau de multe ori din sânul mânăstirilor și lucrau pentru abații fundațiunilor religioase. Abatele, adică starețul, era șeful instituției, căruia i se supuneau toți călugării. El dicta legi nu numai în mânăstirea pe care o conducea, dar și în cele care aparțineau aceluiași ordin, de multe ori semănate pe tot întinsul Europei occidentale. Oamenii însă, evoluează. Spiritul lor se mai luminează, iar ideea de

libertate şi de demnitate omenească face progrese din ce în ce mai mari. Comunele, adică aglomerările de cetăţeni, de burghezi (de la bourg), ajung să însemneze ceva, în complexul de fenomene curioase ale Evului Mediu. Alături de comune, se mai ridică puterea regală şi, cu ea, cea a clerului mirean — nu a ordinelor religioase, ci a preoţilor de mir şi a episcopilor. Din această pricină, bisericele importante ce se clădesc nu mai sunt abaţii, sunt catedrale, adică locaşuri în care se găseşte o cathedra, un tron episcopal.

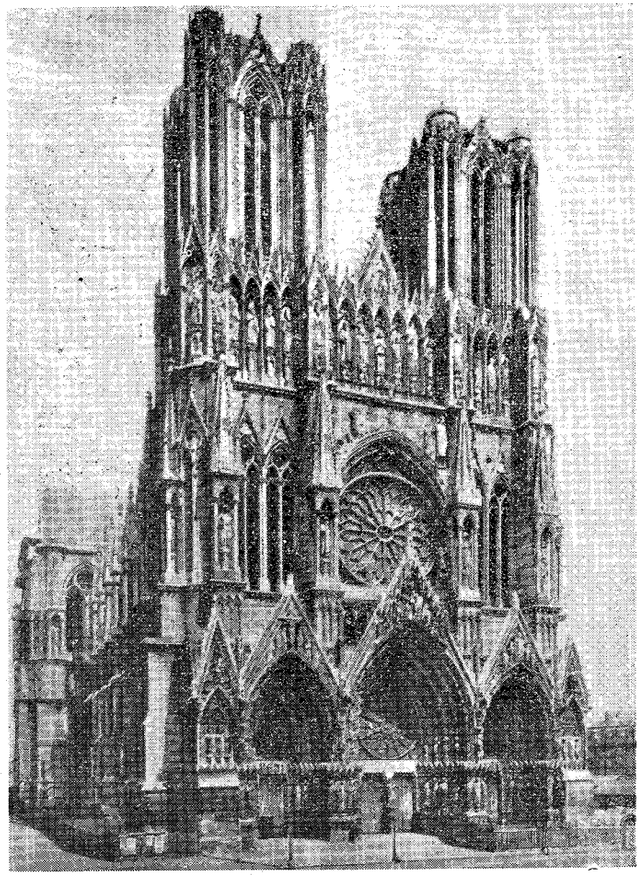


Fig. 146. — *Faţada catedralei dela Reims*
(dudă Aubert. I. p. 335)

Importanţa pe care o câştigă clerul mirean, regii, în opoziţie cu feudalitatea, comunele, în opoziţie cu seniorii locali, face ca arhitectura să fie apreciată din ce în ce mai mult. Fiecare comună doreşte să-şi aibă biserica-catedrală şi toţi, dela mic la mare, oferă sprijinul lor moral şi material pentru zidirea ei. Asistăm la un entuziasm şi la o râvnă pentru construcţii, cum rareori a cunoscut omenirea.

Evident, o clădire de asemenea proporţii necesită, pentru desăvârşirea ei, zeci şi uneori sute de ani. Se întâmplă câteodată ca entuziasmul primitiv să se mai răcească, ca intervenţia unui războiu sau a unei calamităţi publice să secе isvorul financiar al locuitorilor. Începute într'un tempo repede, catedralele se termină adesea într'un tempo mai lent, ori nu se termină de loc, rămânând până azi fără turnuri ori fără faţadă. Ele sunt însă dovada unui efort colectiv cum n'a mai cunoscut omenirea de atunci încoace.

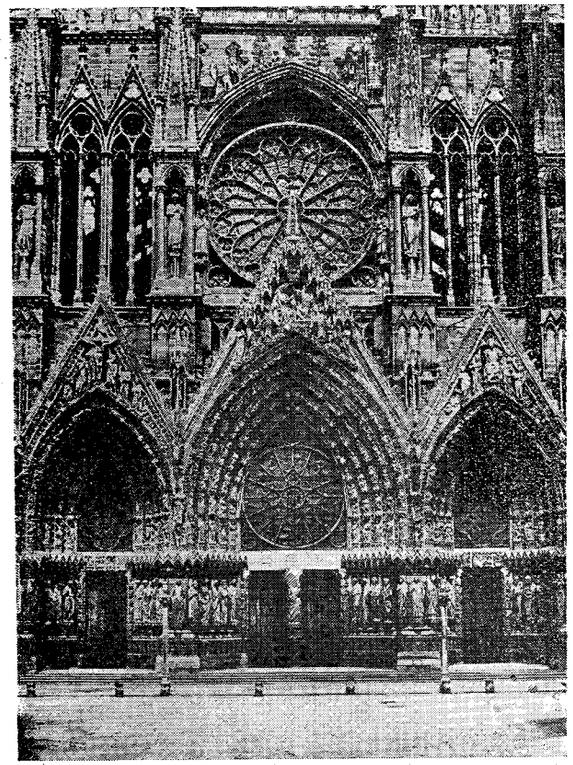


Fig. 146 bis. — *Portalul catedralei din Reims*
(după Propyl. VII. pl. VII)

Alături de clădirile religioase, comunele doresc să ridice construcţii comunale, adică primării, hale, turnuri de foc sau pentru anunţarea primejdiilor, aşa numitele „beffrois". Aceste construcţii, ca şi catedralele, se vor ridica numeroase şi splendide, mărturie a unor timpuri de adevărat simţ al solidarităţei comunale. Tot atunci oraşele se fortifică, zidind fortăreţe şi turnuri militare în jurul lor.

Nu voi intra în detalii; s'a observat sper că ceea ce ne-a interesat în expunerea desvoltării arhitecturii gotice, n'a fost să prezentăm această arhitectură grupată pe ţări (diferenţele de la o ţară la alta fiind mai mici de cât asemănarea), ci să aruncăm o privire generală asupra evoluţiei ei, aşa încât să fim în stare să interpretăm o construcţie gotică şi spiritul în care a fost concepută.

Un exemplu celebru de arhitectură civilă din această vreme sunt halele dela Ypres, zidite în secolul al XIII-lea, distruse în mare parte în războiul din 1914 şi refăcute astăzi. (Fig. 147). Sunt o clădire comunală de proporţii imense. La mijloc, se înalţă turnul, „le beffroi". Aici se întruneau corporaţiile, era locul comun al tuturor celor care constituiau „comuna"; restul clădirei este împărţit în două etaje: primul, constând din nişte arcade deasupra cărora se găsesc ferestre, terminate în arc frânt, cel de al

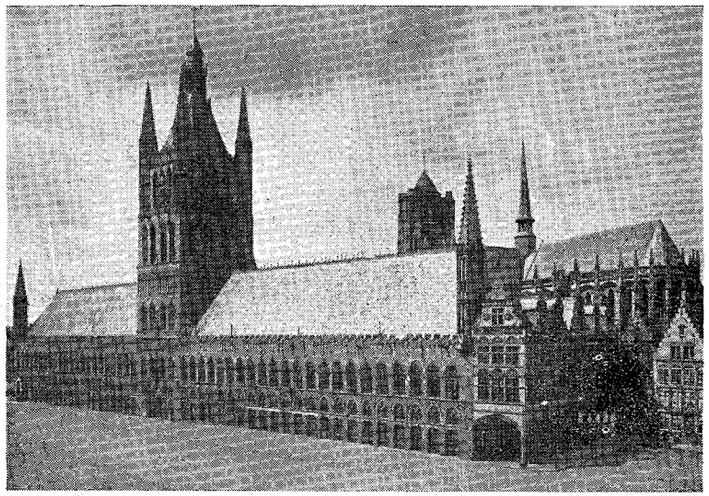


Fig. 147. — *Halele din Ypres (Belgia)*
(după Propyl. VII. p. 177)

doilea, ornat de asemenea cu ferestre, de proporţii mai impunătoare, care se termină tot în arc frânt. Clădirea ne dă o ideie de puterea la care ajunsese administraţia municipală în unele din oraşele Apusului Europei, mai ales în Flandra, în Nordul Franţei, în Italia şi în Germania.

Stilul gotic, aşa cum l-am analizat, capătă o desvoltare bogată şi variată în Franţa, în primul rând, de unde se răspândeşte în mai toate ţările Apusului. In Germania, el apare ceva mai târziu, tot aşa şi în Spania. In Spania, forma sub care se prezintă este de o bogăţie luxuriantă, plină cu fel de fel de ornamente. Din Franţa, el se întinde în Anglia, unde deasemenea cunoaşte o perioadă de mare înflorire. In Italia el are mai puţină importanţă. Italienii se menţin mai mult timp în tradiţia romanică, iar transiţia de la Evul Mediu la timpul modern, al Renaşterei, se face la ei mai repede şi într'o epocă mai veche, relativ, decât la celelalte popoare.

Sculptura

Adoptarea arcului ogival ca element fundamental al construcţiei are ca consecinţă transformarea completă a normelor arhitecturale din epoca romanică. Am constatat aceasta în capitolul precedent, când am urmărit evoluţia stilului gotic de la primele lui manifestări, când ogiva apare ca un element de consolidare ,aproape întâmplător, până la întrebuinţarea ei conştientă şi sistematică, la Saint Denis mai întâiu, când ea se prezintă, cum spune Focillon, ca „armătura unui stil", apoi la acea mare mulţime de splendide construcţii, ceva mai târziu. Am analizat apoi înlănţuirea neîntreruptă de inovaţii îndrăsneţe şi toate consecinţele lor în arhitectură, inovaţii care se întind la tot Occidentul şi perzistă timp de mai multe secole.

Plastica, a trebuit şi ea să se adapteze noilor concepţii arhitectonice. Vechiul sistem romanic de ornamentare nu mai putea dăinui. Perioada de adaptare însă, de armonizare a ornamentului plastic şi a sculpturii, cu clădirile realizate conform principiului ogival, durează ceva mai mult. Asistăm astfel la o fază de tranziţie, în care ornamentarea şi plastica sunt în multe locuri încă inspirate de spiritul romanic, pe când zidirea este conformă legilor structurei ogivale.

Trecerea în sculptură de la un stil la altul, de la romanic la gotic, se face ea oare printr'o transformare lentă, sau printr'o desfacere bruscă, adică printr'o ruptură evidentă de trecut? La această întrebare, de o deosebită importanţă, e greu de dat un răspuns precis. Putem afirma însă că, după regiuni şi împrejurări, se poate vorbi când de unul, când de altul din aceste moduri. Chiar la sfârşitul secolului al XII-lea, puteam observa anume simptome care nu mai cadrau în totul cu sistemul romanic, aşa cum l-am definit în capitolele noastre anterioare. De altfel, orice sistem, oricât de puternic şi de perfect închegat, este destinat să slăbească şi să se modifice, atunci când interpretarea legilor lui nu mai porneşte de la o nevoie lăuntrică, activă, ci se reazemă numai pe o obicinuinţă exterioară, adică este, mai mult sau mai puţin, rezultatul unei rutine.

Generaţiile de la finele sec. al XII-lea şi începutul sec. al XIII-lea nu mai înţeleg, ori numai apreciază, formele rigide, inflexibile, abstracte, care păreau că desconsideră principial orice plăcere a simţurilor, forme create şi impuse de sculptura romanică. Să nu uităm însă că pretutindeni, dar mai ales în Franţa (fiindcă nicăeri stilul gotic nu a avut o desvoltare mai logică şi mai armonioasă ca în această ţară), erau regiuni în care locuitorii erau mai simţitori la plastică, adică mai înclinaţi la aprecierea unei opere caracterizată prin relief şi volum. Statua, considerată ca ornament sau ca obiect în sine, le vorbea mai ales prin masa şi prin silueta ei, prin felul în care se armonizau şi se raportau între ele diferitele ei părţi, prin jocul variat al porţiunilor luminate şi al celor rămase în umbră. De aceia artiştii, chiar atunci când sunt încă dominaţi de spiritul romanic, încearcă să aprofundeze temele de la care se inspiră, să le vadă din ce în ce mai plastic, să sugereze cât mai des cea de a treia dimensiune. Asistăm astfel la un fenomen ciudat şi în aparenţă în contradicţie cu principiile romanice: Trupul uman începe să se desprindă de zidul sau de coloana cu care se confundase până atunci, capătă o individualitate proprie. Viaţa şi natura, cu aspectele lor variate, se impun atenţiei artiştilor. Idealul romanic începe să apară ca ceva prea uscat, prea ţeapăn, prea abstract. Figurile şi draperiile tind să semene cu cele din viaţa reală,

Bazilica de la Saint Denis a lui Suger este şantierul în care iniţiativele deschizătoare de drumuri ale artiştilor din această vreme ajung să se concretizeze. Unul după altul ei se liberează de constrângerile impuse de trecut. Iar portalul unei biserici devine locul potrivit, unde să se manifeste de preferinţă caracterele artei noui. Sculptorii şi publicul îşi amintesc de vechile teme şi de simbolurile antice ale bisericii. Ei se decid să amestece Vechiul cu Noul Testament, imaginează pe primul cu personagiile lui, ca premergător al celui de al doilea, un fel de prefaţă grandioasă a lui: este ceeace s'a numit „Prefigurarea Noului Testament", una din sursele de inspiraţie cele mai frecvente în sculptura gotică.

Timpanul, statuele dela intrare, se animează şi încep să povestească, ceeace nu se mai întâmplase în tot timpul epocei romanice. Personagiile, chiar atunci când sunt izolate, adică când sunt aşezate înaintea unui stâlp sau a unei coloane, formează între ele grupe, care participă la o acţiune comună. Se naşte astfel un contact între figurile învecinate. Ingerul Bunei Vestiri şi Fecioara, în episodul Bunei Vestiri, Sf. Elisabeta şi Fecioara în cel al Intâlnirei lor, se înclină între ele, parcă-şi vorbesc. Creştinul, când intră în biserică, este întâmpinat de la uşe de patriarchi, de profeţi, de sibile, de personagiile Vechiului Testament, care îl primesc, îl învaţă, îi netezesc calea iniţiaţiei, îi prevestesc apariţia Mântuitorului, a cărui imagine va apare, inundată de lumină, pe altarul bisericii. Cortegiul acesta venerabil, măreşte emoţia cu care credinciosul păşeşte în locaşul Domnului.

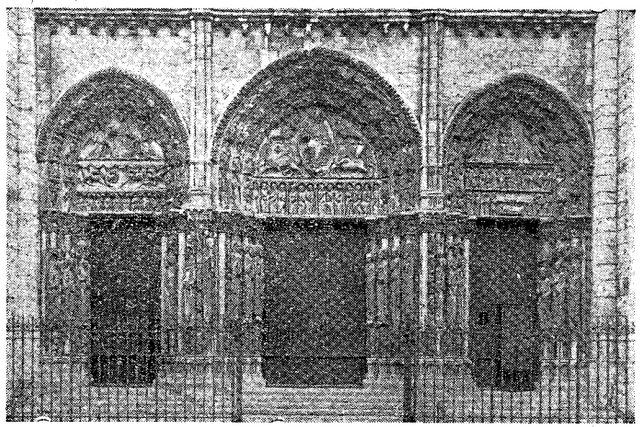


Fig. 148. — *Portalul Vest de la Chartres*
(după Propyl. VI. p. 507)

Puţin în urmă, la aceste personagii, respectate în toată creştinătatea, se asociază sfinţi locali, martiri, episcopi beatificaţi. Iar în soclul pe care se ridică statuele, la picioarele lor, artiştii nu uită să nareze, în medalioane de proporţii mici şi în basso-reliefuri, scene din viaţa acestor sfinţi. Ceva şi mai târziu, simplii muritori, personagii profane, se amestecă cu personagiile divine: Regii şi Reginele, curtenii, nobilii, donatorii.

In acelaşi timp, în câmpul basso-reliefurilor vor intra subiecte din viaţa de toate zilele. Artiştii ne vor înfăţişa ocupaţiile principale ale locuitorilor, în calendare cu diversele luni ale anului, în zodiace, în lupta viţiilor cu virtuţile şi chiar întâmplări lumeşti. Biserica devine din nou o carte deschisă, plină de învăţături, de povestiri minunate, unele edificatoare, altele numai distractive, altele chiar ironice, sărate şi pipărate. Meşteşugul săpătorului în piatră se face mai precis, mai plăcut; el cearcă să evoce o stofă moale şi catifelată, un păr mătăsos, graţia unui surâs, un gest, naiv ori drăgălaş, frăgezimea cărnii, relieful muşchilor sub cutele hainei. Dela începutul epocii gotice până la sfârşitul ei, asistăm la o curiozitate crescândă şi pasionată pentru adevăr, la o nevoe de a reda viaţa în toată varietatea ei. In fond, pentru aceşti oameni se pune exact aceeaşi problemă care se pusese şi pentru lumea şi arta antică. Nu se poate vorbi încă de o Renaştere, mai ales dacă concepem acest curent ca un complement al unui sentiment umanistic, dar se poate spune că omul Evului Mediu, rămânând în credinţa şi în simţirea lui profund creştin şi cu mentalitatea particulară a celor din această vreme, doreşte să ajungă la exprimarea lumei externe, aşa cum Grecul şi Latinul, în credinţa şi cu sentimentul lor, cu totul deosebite, o făcuse în antichitate. Cu alte cuvinte, ceeace omul Evului Mediu cere anticului, atunci când îşi aduce aminte de arta acestuia, este să-i arăte prin ce metodă, adică prin ce procedee, spirituale şi manuale, a reuşit să pună stăpânire pe lume şi să exprime ceeace cade sub simţuri. Este în fond ceva analog cu încercarea, făcută de Sf. Toma din Aquino, de a adapta principiile lui Aristotel credinţei creştine şi de a pune astfel de acord credinţa cu tradiţia clasică şi cu raţiunea.

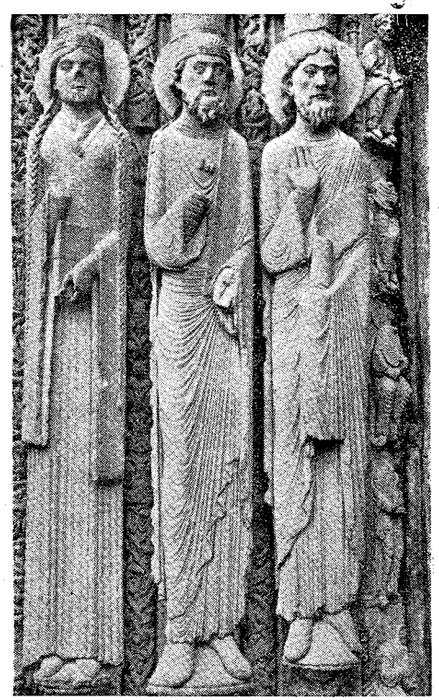


Fig. 149. — *Fragment din portalul de Vest de la Chartres*
(după Propyl. VI. p. 508)

Determinant pentru viitorul plasticei gotice este faptul că sculptorii îşi impun un dublu scop: utilizarea figurii umane, interpretată realistic, în decorarea bisericii; realizarea unei idei monumentale în epitafe, adică în pietrele de mormânt, ce devin din ce în ce mai frecvente. Totuşi, este ceva ce nu trebuie pierdut din vedere: Latinii din Apus sunt conduşi de un atât de mare optimism în viaţă, iar credinţa lor este nuanţată de atâta idealitate, încât ei îşi interzic aproape să introducă moartea în realizările lor plastice. Moartea, după ei, este numai un moment trecător, care desparte viaţa pământeană de cea eternă, de dincolo de mormânt. Şi, după cum ceeace este urît şi respingător în viaţă nu trebue să determine ideia pe care ne-o facem despre existenţa omului, tot astfel moartea este gonită din preocupările şi deci din reprezentările lor plastice.

Nu tot aşa este cazul cu Germanii. Aceştia sunt un neam mai mistic, simţind nevoia să mediteze asupra sfârşitului, asupra momentului acesta inevitabil şi teribil, dar totuşi real, asupra a tot ce este rău şi necruţător pe lume

Astfel, în ţările germanice vom asista la un mai mare interes pentru cazurile bizare şi tipurile puternic indiivdualizate; pentru ceeace este excepţional şi chiar monstruos în lume; pentru suferinţă şi gesturile care o exprimă. De aici provin, mai ales spre sfârşitul Evului Mediu, toate acele tipuri de călăi şi de mulţimi insultătoare în episoadele Patimei, de femei care se jelesc, cu figuri contractate şi contorsionate de durere, de fecioare nebune animate de mişcări dezordonate, de Christoşi concepuţi ca „Oameni ai durerilor".

Fig. 150. — *Le Beau Dieu d'Amiens*
(după Propyl. VII. pl. XX)

Acestea sunt cele câteva consideraţii de ordin general, care trebuesc luate în seamă, înainte de a intra în analiza propriu zisă a operelor de artă plastică din această epocă.

Să începem analiza noastră cu o capodoperă: Portalul regal al catedralei de la Chartres. (Fig. 148 şi 149). Datează de la sfârşitul secolului al XII-lea şi e decorat de aşa numitele statui-coloane care, prin aspectul lor şi prin funcţia ce îndeplinesc, ţin încă de arta şi concepţia romanică, cum se vede. Totuşi, chiar în ele se simt germenii unor aspiraţii, ce nu se mai pot mulţumi cu rigiditatea şi ieratismul de până acum al reprezentării umane. Statuele acestea nu se mai pot confunda cu coloana. La drept vorbind sunt exterioare ei şi, după cum spune Focillon, dau impresia „că intră în coloană", nu că ies din ea. Apoi — deşi proporţiile lor sunt mult prelungite peste normal, — ceea ce s'a lungit în ele nu este bustul, — partea de sus a trupului a rămas aproape normală, — ci partea de la mijloc în jos. Afară de aceasta, coloanele lângă care sunt aşezate primesc o bogată ornamentaţie, care nu mai este de loc în legătură cu un caracter funcţional. Simţim că, încă din această vreme, au apărut elemente noui, care, mai curând sau mai târziu, vor modifica profund idealul sculptorilor.

Tot la Chartres, ceva mai târziu, în prima jumătate a secolului al XIII-lea, în portalul de la Sud, apar figuri care înseamnă un pas mai departe în evoluţia plasticei gotice. Un sfânt militar, Sfântul Teodor, şi-a părăsit poza întâlnită în statuele de mai înainte, a căpătat ceva mai multă graţie, o mai mare libertate de mişcare. Şi, pentru ca să se dovedească că artistul care l-a conceput nu mai ţine exclusiv la caracterul funcţional al sculpturei, spre deosebire de statuele anteriore, el face impresia că nu mai este perfect în echilibru pe soclul care îl poartă.

Prima statue, în întregime gotică, este aşa numitul „Le beau Dieu", din catedrala din Amiens (Fig. 150). El datează din prima jumătate a secolului al XIII-lea. Artistul, deşi a dat figurei trăsături severe, totuşi, în felul în care a drapat-o, adică în armonia cutelor vestmântului, în mişcarea pe care a imprimat-o mâinilor, n'a mai păstrat nimic din spiritul romanic.

Am afirmat că statuele portalurilor părăsesc poziţiile lor fixe; că privirea lor, care până atunci se pierdea în infinit, începe să se plece asupra credincioşilor, care trec pe lângă picioarele lor. S'ar zice că între ele se schiţează dialoguri, că au nevoie să-şi comunice gândurile. Aşa este cazul cu grupul celebru în lumea întreagă, din portalul de Vest al catedralei dela Reims (Fig. 151). El reprezintă „întâlnirea Mariei cu Elisabeta" şi datează din prima jumătate a secolului al XIII-lea. Mai mult decât în operele analizate până acum, aici se vede năzuinţa artistului de a da figurilor o înfăţişare reală plină de farmec şi demnitate. In acest scop el nu ezită să studieze statuele antice care nu erau rare în Franţa de atunci, să le împrumute detaliile de care avea nevoie, mai ales felul aşa de nobil de drapare. Astfel, şi Fecioara, şi Sf-ta Elisabeta par nişte matroane romane, admirabil învăluite în voalurile şi vestmintele lor, amintind de statuele greco-romane din bună epocă.

Fig. 151. — *Intâlnirea (Fecioara şi Elisabeta) (Reims)*
(după Propyl. VI. p. 518)

Contactul cu viaţa, dorinţa artistului de a exprima ceeace vede, ceeace constată în jurul său, apare până şi în figurile din timpanul de deasupra uşilor. In locul imaginei teribile şi monotone, din pricina desei ei repetiţii, a Mântuitorului în mandorlă sau ca judecător suprem, înconjurat de emblemele celor patru Evanghelişti, avem figura blândă, a Fecioarei sau a lui Christos, ori povestiri din viaţa sfinţilor, adesea concepute sub formă anecdotică. In ele se vede clar dorinţa sculptorului de a executa, cu tot talentul de care era capabil, cu toate calităţile de practician pe care le poseda, o scenă cât mai atractivă, cu un episod sau altul din ocupaţiile vieţei de toate zilele.

Incetul cu încetul sculptura îmbrăţişează nu numai Vechiul Testament, nu numai scenele oarecum clasice, pe care oricine le pricepea fără multă

greutate, din viaţa Mântuitorului: Ea nu ezită să introducă chiar sfinţi mai obscuri, cum este, tot la Reims, un sfânt Dionisie, unii zic S-tul Nicaise, între doi îngeri, dintre care unul este faimosul „Inger care surâde", considerat de toţi istoricii de artă ca una din cele mai strălucite realizări ale artei din toate vremurile (Fig. 152).

Astfel, vom întâlni în plastica gotică subiecte din Vechiul Testament, scene din Noul Testament, cuprinzând chiar episoade până atunci mai rar reprezentate, şi scene din viaţa sfinţilor. In sfârşit, artistul merge şi mai departe şi ne reprezintă, în medalioanele sculptate pe soclul statuelor, când anume episoade din viaţa profeţilor sau a personagiilor religioase secundare, când scene luate chiar din viaţa de toate zilele. Aşa este faimosul calendar, cu diversele ocupaţii ale ţăranului în decursul anului. El constitue un element cu totul nou, pe care nu l-ar fi putut concepe şi realiza un artist ce se supunea principiilor artei romanice.

Dar, s'ar putea spune, calendarul reprezintă totuşi o temă de un interes universal, deci uşor de priceput de oricine, şi amintind acţiuni, deci exemple

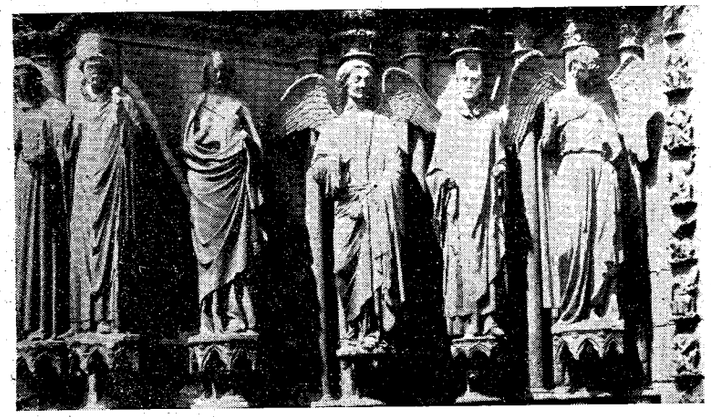


Fig. 152. — *S-tul Dionisie şi Ingerii (Catedrala din Reims)*
(după Propyl. VII. p. 366)

utile pentru toţi cei care intrau în biserică. Artistul nu se opreşte aici. El nu se dă în lături dela exprimarea unor motive cu totul episodice, din viaţa de toate zilele. Este cazul la „Notre-Dame de Paris", unde, în medalion, sunt sugerate momente din viaţa studenţilor din Evul Mediu, sau în alte catedrale alegorii personificând artele liberale, lupta viţiilor cu virtuţile ori subiecte groteşti, alunecând uneori spre obscenitate.

Cu toată varietatea temelor şi cu toate nesfârşitele atitudini ale artiştilor în imaginarea şi în realizarea lor, există câteva subiecte mai importante, care se bucură de favoarea publicului şi care se transmit fără întrerupere dela o epocă la alta, în tot decursul perioadei gotice. Aşa este „Madona cu pruncul în braţe". Una din cele mai splendide realizări ale acestui motiv este cunoscută sub numele de „La Vierge dorée" (Fig. 153). Aşezată la mijlocul por-

ţei „aurite" a catedralei din Amiens, statua este executată cam la 1288. Fecioara a încetat să mai fie regina maiestoasă, imobilă şi distantă, pe care o întâlneam în epoca romanică, privind fix înaintea ei, cu nişte ochi mari şi disproporţionaţi. Ea a căpătat graţie, dulceaţă, tandreţe, o simţim aproape nu numai de copilul căruia îi surâde în chip atât de gingaş, dar de toată umanitatea. Este o mamă tânără, cu toate sentimentele de care poate să fie animată o femeie cu primul ei copil în braţe. Tipul acesta de Madonă, cu surâsul ei sincer, cu gestul aşa de fermecător, rezultat din aplecarea niţel spre dreapta a capului, se va propaga în toată arta franceză, se va transmite chiar la arta popoarelor vecine.

Fig. 153. — *La Vierge Dorée (Amiens)*
(după Propyl. VII. pl. XXIII)

Cu timpul însă, pentru a se mări mai mult impresia de dulceaţă, Madona se va îndoi de mijloc, va curba unul din şolduri. In chipul acesta statua: în loc să fie verticală, va avea o dublă axă, una pentru partea de sus a trupului şi alta pentru jumătatea de jos. Din această frângere a mijlocului, la dreapta sau la stânga, va rezulta o atitudine încă şi mai graţioasă, poate chiar cochetă care va împinge pe unii sculptori la un tip manierat, afectat chiar, de Madonă.

Când artiştii au devenit absolut conştienţi de ceeace doresc şi stăpâni pe idealul lor, pe mijloacele lor de expresie, atunci au produs una dintre cele mai măreţe realizări artistice din câte cunoaşte arta: faţada principală a catedralei dela Reims (Fig. 146 bis). Este cel mai desăvârşit exemplu de plastică gotică. Pe socluri, care par împodobite cu o pânză drapată, ce se întinde de-a curmezişul faţadei, se ridică diferite statui de sfinţi, la dreapta şi la stânga uşilor de la intrare, executate în sec. XIII. Timpanele porţilor au fost golite şi înlocuite cu vitraliuri. Reliefurile, care ar fi trebuit să apară aici, au fost ridicate deasupra uşilor, sub pinaclu: la mijloc, Incoronarea Fecioarei, la locul de cinste, de vreme ce catedrala era ei consacrată; la stânga, Răstignirea Mântuitorului; la dreapta, o scenă din viaţa Sfântului Remi, unul din Patronii oraşului. In etajul al doilea, golurile domină. Centrul lui e ocupat de o roză gigantică, un vitraliu fermecător. Mai sus este etajul numit galeria Regilor, din

pricină că aici apar monarhii care făcuseră gloria Franței. Amintirea lor se cuvenea să fie perpetuată în această biserică, care servea la consacrarea și ungerea lor cu Sfântul Mir. Incoronând totul, se înălțau turnurile.

Odată cu pătrunderea în artă a persoanelor reale, istorice, ne putem aștepta ca stilul sculptorilor să se modifice, ca artiștii să dorească a realiza adevărate portrete. Curând vor ajunge la o operă admirabilă, portretul lui Carol al V-lea, care se pare că s'ar datori lui **André Beauneveu,** în orice caz datând din a doua jumătate a secolului XIV-lea (Fig. 154).

După 1380, în sfârșit, în Burgundia, întâlnim opera energică și monumentală în aspectele și năzuințele ei, pe care o inaugurează **Claes Sluter,** artist venit acolo din Nord, dintr'una din provinciile pe care le stăpâneau atunci puternicii Duci de Burgundia. De la acest sculptor ne-a rămas puțul lui Moise (Fig. 155) și alte câteva lucrări. Probabil tot el concepe și o admirabilă imagine a Madonei, drapată în chipul cel mai bogat, impunătoare, cu toate că proporțiile ei nu sunt excesiv de mari, așezată la intrarea bisericii Chartreuse de Champmol, pe care Ducii burgunzi o edificaseră alături de Dijon, ca să le servească de capelă funerară. Autorul studiului asupra sculpturii medievale din colecția germană: Propyläen, consideră acest portal, conceput și executat de Claes Sluter, ca al treilea moment important din evoluția artei gotice, primul fiind „La porte dorée" dela Amiens, al doilea portalul catedralei dela Reims.

Fig. 154. — *Statua lui Carol V (fragment)* (după Foc. Art d'Oc. pl. XLII)

In acelaș timp vedem arta statuară adoptând și în Franța temele, pe care în introducerea noastră le considerăm mai frecvente în țările nordice: pietrele funerare. Ele proclamă faptul că toți suntem muritori și că cea mai înaltă și mai incontestabilă putere în viață nu ne scutește de a fi egali cu cei umili, în fața morței. Una din cele mai impresionante realizări în acest gen este mormântul lui Filip Pot, din Burgundia, (finele sec. XV), care se găsește astăzi la Luvru. Opt persoane (des pleureurs), a căror față este acoperită cu o glugă, așa încât nu li se pot vedea trăsăturile, poartă armoariile conetabilului Filip Pot, îl jelesc și duc pe umerii lor, în armură, ca „gisant", adică culcat pe lespedea mormântului, pe răposat (Fig. 156).

In Germania, conform temperamentului locuitorilor, trebuie să ne așteptăm la un chip mai dramatic, mai neliniștit de a concepe sculptura. Acest lucru ne întâmpină în multe opere de artă, între care și în portalul catedralei din Magdeburg. El datează dela finele sec. al XII-lea și reprezintă pe Fecioarele nebune. Cunoaștem parabola: Fecioarele nebune, care și-au pierdut lampa, plâng cu gesturi teatral disperate. Artistul n'a ezitat să exagereze la maximum atitutinea acestor figuri, să dea o înfățișare forțată fizionomiei lor (Fig. 157).

Cu totul altfel sunt însă statuele ce decorează catedralele din Bamberg și Naumburg, unde sculpturi, tot așa de prețioase, ca cele din catedralele franceze, în figura Cavalerului din primul monument, în cea a contesei Uta, din cel de al doilea, ating înalte culmi ale artei statuare.

Deși atunci, când un artist caută să reprezinte pe piatra mormântală, în Franța, portretul mortului, el evită să amintească ceva din grozăvia morții, și-l imaginează tânăr încă, la vârsa de 33 ani, la care a murit Mântuitorul, și cu sentimentul de mulțumire, cu care se va prezenta în fața tronului ceresc, în ziua judecății din urmă, în Germania, din pricina caracterului mai pasionat al acestui popor, mai impresionabil și mai aprig, artistul recurge la imaginea directă a morții, cum sunt statuele funerare ale lui Wolfhard von Rot, din catedrala din Augsburg, executată la anul 1302 (Fig. 158) și cea a lui Otto von Wolfskehl, din catedrala din Würtzburg.

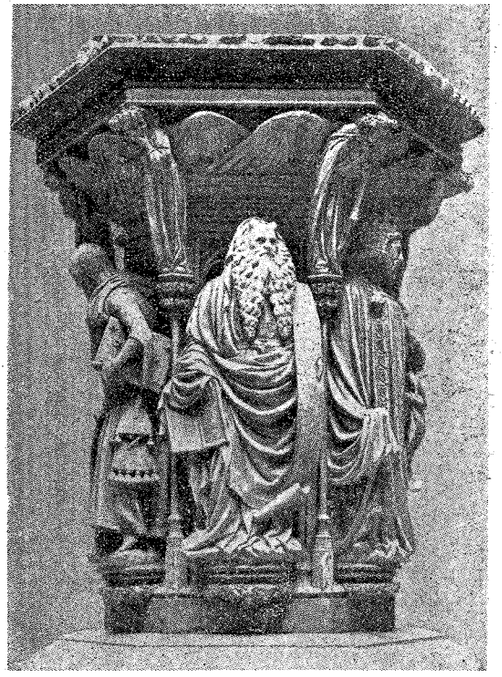


Fig. 155. — *Claes Sluter: Puțul lui Moise* (după Foc. Art d'Oc. pl. LIII)

Din acest contact cu realitatea, sub cele mai teribile ale ei aspecte, artiștii germani capătă nu numai o preferință pentru astfel de subiecte, dar și un fel de ascuțime pătrunzătoare a simțurilor, care îi face apți în prinderea trăsăturilor mai simptomatice din fizionomia umană, în momentul când suntem sub imperiul unor sentimente paroxistice.

Insfârșit — și acestea sunt ultimele noastre exemple de sculptură gotică germană, — artiștii încep să rafineze aspectul Fecioarei, o apropie din ce în ce de înfățișarea unei tinere mame, îi atribue anume nuanțe de cochetărie, anume gesturi manierate și grațioase. Ei o reprezintă când ridicând delicat mâna, când aplecând capul, când cu un zâmbet fermecător adresat în același timp copilului din poală și privitorului.

Toate aceste artificii sunt adoptate de artist ca să intereseze pe credincios. Din această tendinţă vor ieşi nenumărate „schöne Marien", foarte cunoscute în istoria artei germane şi executate în timpul celor din urmă decenii ale Evului Mediu, de pildă Madona de Veit Stoss din Muzeul Germanic, din Nürnberg, către 1500.

In Italia, după cum ne amintim — de altfel această trăsătură îi este comună cu regiunea Nordului Europei şi în special cu Germania — arta romanică este ceva mai persistentă. Ea se întinde cu mult peste epoca în care acest stil va dispare în Franţa, de exemplu, deşi nicăeri poate el n'a fost mai înfloritor şi mai variat ca aspect, ca în această ultimă ţară. Pe de altă parte, caracterele distinctive pe care le-am constatat atunci când am analizat sculptura romanică franceză, nu sunt toate valabile şi pentru sculptura de dincolo de Alpi. Aci forma, aspectul exterior al operei, joacă un rol esenţial-

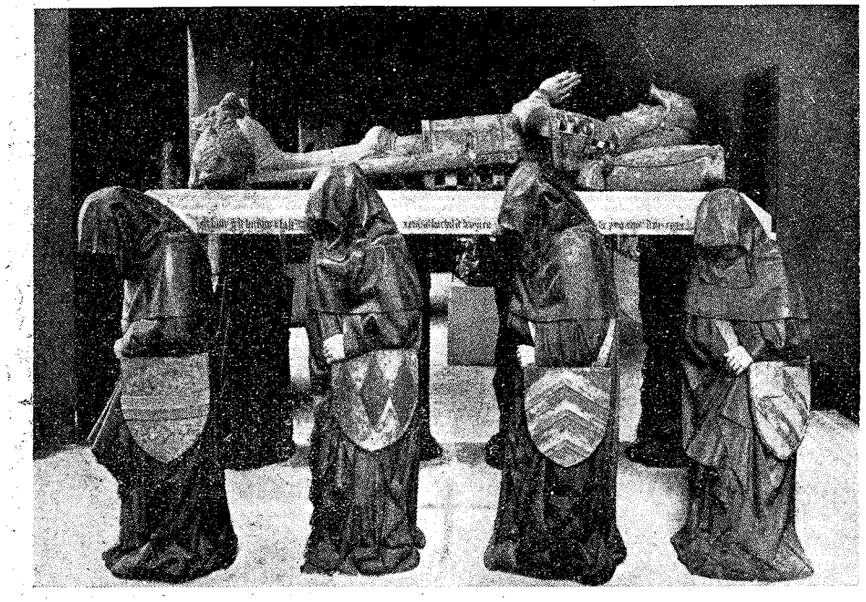


Fig. 156. — *Mormântul lui Philippe Pot. (Luvru)*
(după Foc. Foc. Art d'Oc. pl. LIV)

Faptul că Italia fusese o ţară de educaţie artistică clasică, adică unde arta greco-romană se răspândise în regiuni cu mult mai întinse decât în restul Europei, pătrunsese până în cele mai depărtate localităţi, şi avusese o persistenţă şi o viabilitate care n'au echivalent în nici una din celelalte regiuni ale Europei din Apus, face ca între Italia din orice vreme şi antichitate să existe înrudiri ce nu se întâlnesc aiurea. Această constatare este adevărată şi pentru o perioadă relativ târzie, cum ar fi cea în care înfloreşte stilul romanic. Latura abstractă, schematică, stilizarea severă pe care le-am întâlnit în romanicul francez, nu sunt tot aşa de vizibile în cel italian. Aici reminis-

cenţele clasice împiedicau pe artist să se separe cu totul de viaţă; operele lui nu puteau deveni simboale, simple cifre şi formule. Totuşi, şi în Italia, la începutul secolului al XIII-lea, arta romanică îşi pierduse puterea ei de viaţă, intensitatea ei creatoare. Asistăm la o perioadă în care formele de imitaţie singure se transmit dela un artist la altul. Dar, tocmai în această vreme constatăm şi primele simptome ale artei gotice, cu tendinţele ei realiste, adică cu revenirea ei la observaţia directă şi la apropierea de lumea înconjurătoare.

Trebue să facem o mică paranteză şi să explicăm ce se înţelege prin cuvintele, aşa de des întrebuinţate, de „realism" şi „artă realistă". Ele se aplică obicinuit producţiilor care tind la reproducerea fidelă a naturii. De fapt însă acest înţeles este incomplet, căci numai foarte puţine şcoli se mulţumesc cu o simplă şi exactă copiere a realităţii vii. Artistul adevărat adaogă totdeauna ceva personal, ceva care îi este propriu şi care n'ar exista în afară de dânsul. Când nu pune nimic dela sine, opera lui nu mai interesează. Ceeace isbeşte în arta adevărată — şi acest lucru corespunde mai ales epitetului de realist —, nu este calitatea de **copie** desăvârşită a modelului din natură, ci mai de grabă gradul de receptivitate, frăgezimea de sentiment cu care un artist a redat impresiile sale sincere în faţa naturei sau a modelului viu. Pentru un astfel de artist opera nu este nici odată o simplă reproducere, uşurată încă prin întrebuinţarea unor formule, mai mult sau mai puţin eficace; ea este o expresie nouă şi, dacă se poate, inedită a unei sensaţii puternice în contact cu viaţa. Opera de artă veritabilă este totdeauna actuală: ea aparţine ,evident, timpului ei, dar va fi înţeleasă şi apreciată în toate timpurile. Deci, ceeace caracterizează epocile în care se vorbeşte de o „întoarcere la natură", nu este redarea fotografică, mecanică am zice astăzi, a realităţei, cât putinţa pentru noi de a constata vibraţia artistului în atingere cu lumea exterioară, încercarea de a exprima sincer, imediat şi cu mijloace proprii reacţia pe care o deşteaptă în el viaţa şi natura.

Fig. 157. — *Fecioarele nebune*
(Domul din Magdeburg)
(după Propyl. VII. p. 394)

Iată, prin urmare, două feluri de a se realiza ale unui artist realist, căci s'ar putea întâmpla ca el să nu reuşească să ajungă la o copie fidelă a naturii, ba chiar să nu tindă la ea, şi să rămână totuşi un realist. Este cazul când el

nu stăpânește complet mijloacele de expresie ale artei sale, cum se întâmplă adesea cu un primitiv, fără ca prin aceasta să înceteze de a fi considerat printre realiști, din pricina silințelor ce-și dă să reînoiască și să lărgească domeniul artei, prin revenirea la sensația directă. Departe de a reproduce o lecție învățată pe dinafară, el va da atunci impresia că-și dă în deosebi osteneala să exprime o nuanță de sentiment, ori un aspect al vieței, pe care alții, înaintea lui, nu le-au observat, ori au neglijat să le redea. Din această pricină artiștii neliniștiți și iscoditori, chiar atunci când sunt neîndemânateci, în lupta lor pentru a ajunge să se exteriorizeze, ne atrag și ne invită să-i studiem, mai mult decât alții, care se mărginesc să reproducă, o dată mai mult, un model strein, ajuns aproape stereotip.

Așa trebuie să imaginăm sculptorii italieni dela începutul epocii gotice. Pentru propagarea unui curent de întinerire a artei, momentul istoric era nu se poate mai priincios. In Italia, în această vreme, se desvoltaseră comunele. Cetățile italiene ies de sub stăpânirea nobililor și a bisericii. Ele trăesc o viață proprie, activă, caracterizată printr'un amor propriu regional, care este una

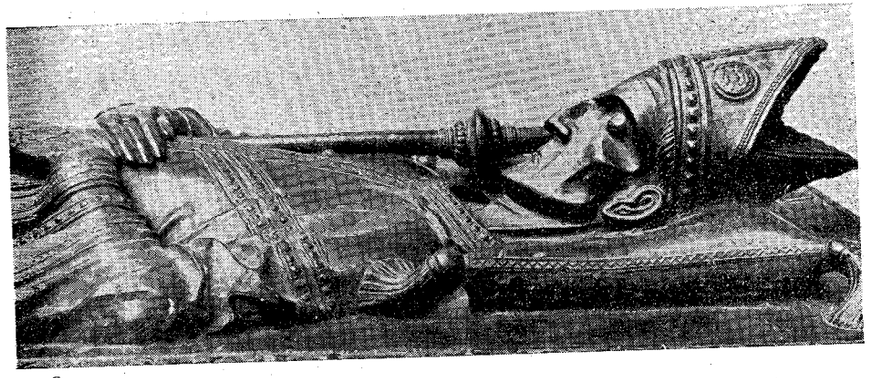


Fig. 158. — *Mormântul lui Wolfhart von Rot (Domul din Augsburg)* (după Propyl. VII. p. 418)

din trăsăturile dominante în temperamentul italian de totdeauna. Situația aceasta duce la desvoltarea vieții cetățenești, la dorința de a înfrumuseța ceea ce este al tutulor, de a întări orașele, de a le îmbogăți. Și ce lucru mai util, mai impunător și mai demn de a atrage admirația vecinului, poate chiar invidia lui, decât ridicarea unor biserici frumoase, a unor palate comunale, a unor fântâni publice, a unor morminte chiar, în cinstea fiilor celebri ai cetății? Din aceste pricini asistăm la o excepțională înflorire a artei, bazată pe situația socială ieșită din desvoltarea comunelor italienești. Acest lucru nu trebue uitat, când judecăm evoluția stilurilor în această regiune.

Artistul care reprezintă cel mai evident, în această epocă, o abatere de la arta trecutului și dorința să îndrepte sculptura spre o cale nouă, prin întoarcerea spre realitate și prin înclinarea către idealul și metodele artei antice, este **Giovanni Pisano** († după 1314). El este fiul lui Niccolò Pisano, simțitor și acesta la atracția artei vechi, pe care o cunoscuse în Sudul Italiei. Mai târziu, Niccolò fusese însărcinat de Sienezi să sculpteze un amvon pentru catedrala orașului. La efectuarea acestei opere, este constatat că îl ajutase și fiul său. Este prima manifestație a tânărului Giovanni (către 1269). De atunci el

desfășoară o activitate creatoare care se întinde până către 1314, adică între sfârșitul secolului al XIII-lea și începutul secolului al XIV-lea, sau, după cum obișnuiesc Italienii să denumească secolele, în duecento și în trecento. Ea se poate urmări la Pisa și la Pistoia, unde el lasă ca mărturii eterne ale talentului său două amvonuri, apoi într'un oarecare număr de statui ale Madonei, din care cea mai cunoscută este relativ arhaică, din prima perioadă a activității sale: Madona în Catedrala din Prato (executată între 1270—1280).

Dar mult mai caracteristice sunt operele sale de mai târziu, amvonul din Pisa, de pildă, în care întâlnim o splendidă alegorie a Virtuților, executată între 1302—1311. (Fig. 160). O primă constatare în această operă: un sentiment personal în observarea și redarea naturei. Nu e greu să ghicim cât de mișcat a fost artistul în fața vieței, ce osteneală își dă ca volumele, proporțiile unei figuri, aspectul suprafețelor (stofă, piele, păr) să fie tradus cât mai exact în marmoră. Iar, dacă ne oprim la una din aceste femei, la cea din mijloc, care reprezintă Forța, vom descoperi poate stângăcii, dar în același timp o înțelegere uimitoare pentru ce este dramatic, sever, plastic în sculptură, o putere neobișnuită de a sugera aceste calități. Rare ori în decursul Evului Mediu s'a putut întâlni un temperament de sculptor mai viguros ca la acest artist, mai bucuros să evoce jocul și aspectul musculaturei, tăria unui trup puternic, ori chiar grația formelor juvenile. Se simte la el o plăcere deosebită la contactul cu lumea reală, dar și o însușire rară pentru o grupare armonioasă, pentru un raport expresiv între masele sculpturale. Nu mai puțin interesantă este figura din dreapta de femeie goală. Arta italienească nu se ferește de reprezentarea nudului, ce intimida celelalte școli. Intr'o țară de Sud, trupul gol se vedea des în natură. Apoi, poate și din cauza amintirii artei antice și a unei vechi tradiții, sculptorii se credeau obligați să interpreteze nudul mai des de cum o făceau reprezentanții școalelor nordice.

Fig. 159. — *Veit Stoss: Salutarea angelică (Buna Vestire) (Nürnberg)* (după Propyl. VII. p. 439)

De altfel e necesar poate să atrag atenția asupra unei alte trăsături a talentului lui Giovanni Pisano. Ca mulți artiști ai acestei vremi, el are cunoștințe precise despre antichitate, despre idealul Grecilor și al Romanilor, despre literatura veche. Aceste cunoștințe se deosibesc fundamental de cele care vor deveni un bun obicinuit al oamenilor din vremea Renașterii. Totuși,

gândindu-ne la Dante şi la cei din jurul marelui poet, ne vom da seama de felul în care înţelege şi interpretează un creştin adevărat, din secolul al XIII-lea, lumea aşa de total deosebită, care era antichitatea. Nu e mai puţin adevărat însă că, transformate de aceste spirite profund religioase, înţelese deci altfel de cum le înţelegem noi, noţiunile antichităţii se răspândiseră în anume cercuri, existau ca un bun spiritual al epocei. De atunci încolo ele se adaogă la fondul cunoştinţelor, încep să coloreze cultura oamenilor.

Amvonul din biserica S-tul Andrei din Pistoia, destinat ca loc pentru predică, este conceput ca un mic foişor, susţinut pe mai mulţi stâlpi, care la rândul lor se sprjină pe animale simbolice. (Fig. 161). In partea de jos a lui, mai găsim încă reminiscenţe din stilul romanic. Unde însă aceste reminiscenţe au dispărut cu totul, este în felul cum sunt interpretate figurile din grupurile

Fig. 160. — *Giov. Pisano : Amvonul din Pisa (Virtuţile)*
(după Propyl. VII. p. 445)

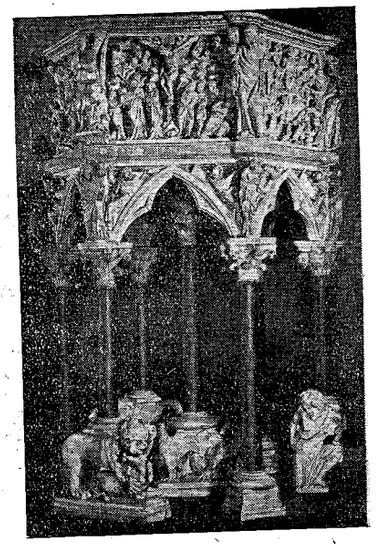


Fig. 161. — *Giov. Pisano : Amvonul din Pistoia*
(după Propyl. VII. p. 444)

care decorează de jur împrejur balustrada, în scenele luate din vieaţa Mântuitorului, sculptate pe feţele acestei balustrade.

Una din ele reprezintă „Naşterea Mântuitorului" (Fig. 162). Pentru ori cine este cât de puţin familiarizat cu arta antichităţii, mai ales cu cea decadentă imperială, se vede numai decât legătura dintre opera lui Giovanni Pisano şi modelele romane, sarcofagiile, de la care s'a inspirat. In sarcofagii, pe cele trei feţe şi uneori chiar pe toate patru, se găsea un învălmăşag de figuri, o confuziune de corpuri, de oameni şi de animale, aşa că nici o părticică a suprafeţei nu mai era lăsată liberă. Perspectiva era o calitate de care nu se interesau artiştii, urmând ca privitorul să aşeze cu imaginaţia acele figuri în ordinea şi la distanţa la care ele trebuiau să se prezinte în natură. Acelaşi

lucru îl observăm şi aici: o abundenţă excesivă de trupuri în cele mai neaşteptate atitudini, dar care nu e vătămătoare impresiei ansamblului. Intre cele monumentale ale Sibilelor şi Profeţilor, la colţuri, despărţind între ele diversele suprafeţe sculptate, apare Naşterea Mântuitorului. Artistul a căutat să reînnoiască această temă, până la el una din cele curente ale iconografiei artei creştine. Fecioara constitue centrul acestei compoziţii. Poziţia pe care i-a dat-o, puţin exagerată prin încovoierea trupului, este menită să atragă mai mult privirile asupra ei. De jur împrejur forfotesc celelalte figuri, tocmai în vederea intensificării sentimentului dramatic: femeile care pregătesc scăldătoarea, bătrânul din stânga (S-tul Iosif), îngerii şi femeile care asistaseră la naştere, animalele care se amestecă cu oamenii, etc. Şi în Italia ne găsim deci în faţa unei lumi noui, logică, reală, a unui alt fel de a o interpreta, care nu mai are nimic comun cu cel romanic.

Contemporan cu Giovanni, şi el elev al lui Niccolò Pisano, este **Arnolfo di Cambio,** poate ceva mai tânăr. Născut către 1240, activitatea lui se întinde

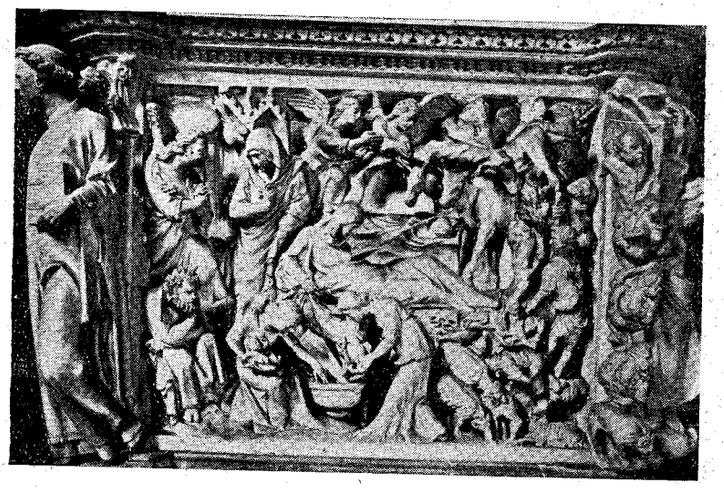


Fig. 162. — *Giov. Pisano : Naşterea lui Isus (din Amvonul Catedralei din Pistoia)*
(după Propyl, VII. p. 446)

într'a doua jumătate a secolului al XIII-lea, oprindu-se către 1301. Printre operele mai importante pe care ni le-a lăsat, este un mormânt al cardinalului de Braje, din biserica San Domenico din Orvieto (Fig. 163). Felul în care este conceput acest mormânt devine în viitor de regulă, ori de câte ori se va executa un monument funerar. Multă vreme aceste opere, din ce în ce mai frecvente în Italia, nu vor avea altă înfăţişare: jos mortul, în atitudine de „gisant" ; deasupra lui o tablă cu o inscripţie, lângă care se găsesc figuri de sfinţi sau de virtuţi. Iar sus, pe un tron, o imagine a sfintei Fecioare, naturală, graţioasă, duioasă şi compătimitoare.

Andrea Pisano, face parte dintr'o generaţie mai tânără. El se va produce mai ales către mijlocul secolului al XIV-lea (cu începere de pe la 1347), când

va conduce atelierul, important pentru desvoltarea artei italiene, de pe lângă catedrala din Orvieto. Mai înainte de a fi chemat în acest oraș — astăzi fără prea multă însemnătate, dar pe atunci sediul unei episcopii celebre, — artistul lucrează la Florența. Acolo, la Baptisteriu, el fusese însărcinat, să executate două porți în bronz. Pentru aceasta se inspirase din legenda Sf-tului Ioan Botezătorul, cum se cuvenea pentru un baptisteriu. Intr'un chenar, care mai amintește vechea tradiție, el introduce scene concepute într'un spirit mai modern.

Când ne vom ocupa de Giotto, vom vedea influența pe care sculptura a avut-o asupra acestui întemeietor al picturii italienești. Dar și el, la rândul lui, a lăsat urme în sculptorii care au venit după el, între alții asupra lui Andrea Pisano. Giotto arătase contemporanilor că se pot obține efecte mult

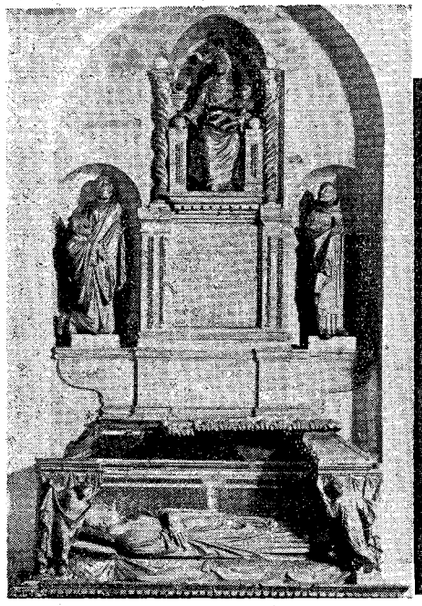


Fig. 163. — *Arnolfo di Cambio: Monument funerar* (după Propyl. VII. p. 450)

Fig. 164. — *Andrea Pisano; Porțile Baptisteriului din Florența* (fragment) (după Propyl. VII. 457

mai dramatice atunci când, din viața unui sfânt sau a Mântuitorului, se aleg numai scene capitale, de toți cunoscute, ce se petrec între un număr mic de personagii. A concentra acțiunea în câteva momente esențiale și a proecta o lumină puternică asupra actorilor principali, iată unul din principiile cele mai rodnice introduse de Giotto în arta italiană. Același lucru îl întâlnim și aci (Fig. 164). Intr'un cadru ornamental care amintește trecutul (o figură geometrică lobată), el așează câteva personagii clar conturate, simple în mișcarea lor, însă just observate, dând cu adevărat impresia vieței, ca în această Intâlnire.

Dar acolo unde importanța lui Andrea Pisano apare cu adevărata ei va-

loare, unde el face figură de novator, este în opera pe care o săvârșește mai târziu, în decorația în bronz din fațada domului din Orvieto. In această din urmă lucrare despărțământul rigid, compartimentarea arhaică dispar. Tot panoul, de dimensiuni destul de importante, este conceput ca o suprafață în care ornamentele florale circulă. Intre aceste despărțituri, mult mai suple, mai fluide, se obțin câmpurile pe care le vor ocupa scenele mai importante. Ele povestesc istoria mântuirei omului, de când el a fost gonit din Paradis, până în momentul în care, prin sacrificiul lui Christos, s'a dobândit iertarea noastră de păcate. In ele figurile capătă un relief plastic, nu se mai confundă cu fondul, cum am văzut când am examinat porți în bronz, din epoca romanică.

Fig. 165. — *Andrea Pisano: Fragment din ușa Domului din Orvieto* (după Propyl. VII. p. 453)

Printre aceste scene, una din cele mai frumoase este această Intâlnire (Fig. 165). O tandrețe, un avânt duios se remarcă între cele două femei, care pornesc una spre alta. Artistul s'a liberat de toate dificultățile tehnice și este în stare să reprezinte cu succes un puternic sentiment omenesc, să deștepte în noi emoția caldă, pe care a resimțit-o el însuși.

Paralel cu această tendință, din care ies opere, în care notele dominante sunt: forța, monumentalitatea, severitatea unei figuri robuste, poate puțin cam prea masive, există un alt curent în sculptura italienească, care se desvoltă mai ales la Pisa și care culminează într'o reprezentare lirică, grațioasă, aproape sentimentală a figurilor. Este cazul cu Madonele lui Nino Pisano, copilul lui Andrea Pisano.

Pictura Gotică

Din cele spuse despre sculptura gotică, mai ales despre cea italiană, se poate deduce că această artă precede renașterea picturei, chiar contribue la reînvierea acestei arte. In vremea în care sculptorii executau opere așa de importante — cum au fost cele analizate în capitolul precedent —, pictura rămăsese o artă de rețete și de formule, în care concepțiile vechi erau încă a tot puternice. Aceste concepții vechi erau deosebite, după regiuni. In Italia ele erau în legătură cu Bizanțul. De aceea, în cea mai mare parte a Peninsulei, pictura reprezenta figuri în linii dure, aproape brutale, cu o privire fixă, neomenească. Intre aceste linii, trase cu vigoare, ce serveau de contur, pictorul intervenea cu tonuri plate. De departe imaginea îți dădea impresia unui smalț

de proporţii colosale. Icoanele în smalţ erau de altminteri foarte frecvente în această vreme. Stilul lor nu este departe de stilul icoanelor greco-bizantine, răspândite şi în Italia şi copiate de artiştii locali. Această pictură dăinuieşte multă vreme, fiindcă se bucură de favoarea publicului.

In acelaşi timp în care în Italia se continuă cu o producere în serie, s'ar zice astăzi, a imaginelor sfinte, având caracterele de care vorbeam mai sus, în Franţa, asistăm la acea transformare a principiilor arhitecturii, care deosebeşte o construcţie romanică, de una gotică. De unde clădirile în stil romanic se prezentau sub o formă masivă, cu imense suprafeţe goale, oferind un câmp propice desvoltării frescelor, pereţi şi bolţi în care se puteau reprezenta personagii multiple de dimensiuni vaste, în cele gotice, pereţii sunt aproape suprimaţi, bolţile sunt fragmentate, iar ferestrele lărgite. Din această pricină în Franţa, pictura decorativă murală va suferi o mare decadenţă. Ea va fi înlocuită adesea cu vitralii, care sunt tablouri în sticlă colorată, tablouri însă, care n'au ca scop de a evoca o imagine precisă, în stare să vorbească inteligenţii şi închipuirei noastre, aşa cum făcea pictura murală, ci care tind în primul rând să ne încânte ochiul, să ne satisfacă imaginaţia şi prin aceasta chiar să ne transpună într'o situaţie mai favorabilă, pentru a simţi latura mistică a liturghiei catolice.

In Italia, din contra, arhitectura conservă caracterul ei din epocile precedente. Suprafeţele întinse n'au fost reduse. Pictura murală nu numai că va continua să existe, dar se va desvolta, va suferi o reînoire şi aceasta în primul rând graţie procedeului frescei. Cel mai însemnat reprezentant al picturei în această vreme, omul care a regenerat arta, punându-se mai ales în serviciul decoraţiei murale, este Giotto. Opera lui constitue unul din momentele culminante, nu numai în arta gotică, dar în artă, în genere. Un alt punct culminant al picturei medievale este atins ceva mai târziu, la finele secolului al XIV-lea, cu miniatura franceză. Şi mai târziu şi ceva mai la Nord, la sfârşitul epocii gotice, se va desvolta pictura flamandă. Giotto în Italia, miniatura franceză şi şcoala flamandă, formează cele trei momente supreme din istoria picturei gotice, în jurul cărora se concentrează şi se rânduieşte toată desvoltarea ei. Fiecare din aceste momente reprezintă un progres faţă de trecut, un pas mai departe spre acele concepţii şi atitudini ale spiritului, care vor caracteriza marea mişcare a Renaşterei, din sec. al XVI-lea. Trecerea de la finele Evului Mediu la acest debut al timpurilor moderne nu se face în mod brusc, ci pe îndelete. Epoca intermediară ,una din cele mai însemnate, cu îndrăznelile ei, cu avânturile ei, cu nevoile ei de a nu se depărta cu totul şi de o dată de vechea tradiţie, va forma introducerea la partea doua a Manualului nostru, după ce vom fi lămurit în ce constă valoarea celor trei momente importante ale picturei gotice.

Singurul mare nume printre pictorii ce s'au ilustrat în prima perioadă a epocei gotice, este cel al lui **Giotto di Bondone.** In arta acestui maestru se îndeplineşte trecerea de la concepţia mai veche, aşa cum am constatat-o în capitolul consacrat stilului romanic, la cea gotică, mai rodnică, mai umană, mai capabilă de a se desvolta, de a-şi îmbogăţi conţinutul. Apariţia lui coincide cu ceea ce am numit cel dintâi moment culminant în pictura gotică, îl determină chiar.

Să analizăm puţin rolul acestei mari personalităţi şi raportul ei cu arta de până atunci a Italiei. Mai pretutindeni se adoptase acolo metoda de a picta greco-bizantină. De la o vreme aspectul sfinţilor şi mai ales cel al Madonelor,

inerte, teribile în imobilitatea lor, începe să fie simţit ca ceva neuman, mult prea sever şi contrar sensibilităţei italieneşti. Incă din sec. al XIII-lea se întâlnesc artişti care încearcă să reacţioneze în contra acestui fel de a prezenta imaginile sfinte. **Cavallini,** pe care l'am cunoscut ca mozaist, păstrând totuşi vechile teme şi pornind dela acelaşi sentiment ca şi înaintaşii lui, caută să dea tablourilor ceva mai multă viaţă, să pună suflet şi chiar drăgălăşie în figurile, până atunci ţepene şi severe. Incercarea lui ar fi rămas însă un fenomen izolat, fără influenţă asupra desvoltării viitoare a picturei, dacă n'ar fi apărut, la sfârşitul secolului, un artist cu o personalitate mult mai înaltă, capabil să se impună timpului şi să schimbe drumul artei.

Apariţia lui Giotto ,ori cât de strălucită, nu poate fi însă tratată ca ceva izolat; ea trebue pusă în legătură cu un fenomen cultural şi moral de o însemnătate mult mai vastă, cu franciscanismul. Sfântul **Francisc din Assisi,** suflet candid, inimă caldă, poet blând şi duios, în singurătatea chiliei sale de călugăr îşi face despre creştinism aproximativ ideea pe care şi-o făceau despre credinţă primii adepţii ai lui Isus, şi prin aceasta revoluţionează catolicismul. El îşi simte din nou legături ca natura, cu tot ce respiră şi se bucură de viaţă, dela plante şi animale, până la oamenii cei mai umiliţi, săracii, şi cei care trăesc în lumea celor oropsiţi, pe care i-a iubit în deosebi Christos. Prin simpla manifestare a sentimentelor sale el reuşeşte să schimbe sufletul oamenilor, impulsurile şi reacţiunile lor, ale unora faţă de ceilalţi. Invăţătura Sf-tului Francisc a avut asupra contemporanilor un efect miraculos. El reînvie primele timpuri ale creştinismului şi isbuteşte să readucă printre oameni dragostea, căldura inimei pe care Isus o răspândise printre discipolii lui, în jurul Ierusalimului şi pe malul lacurilor din Palestina.

Pentruca să povestească pe zidurile bisericilor viaţa acestui sfânt, pe care mulţi îl cunoscuse şi-l văzuse trăind, pentru ca să atingă scopul îndoit, de a fi exact şi de a produce o adevărată înălţare a sufletului, artistul este nevoit să recurgă la o alegere şi la o interpretare a temelor, să ia o atitudine în faţa naturii, pe care n'o cunoscuse nici unul din înaintaşii lui. Problema care se punea pentru Giotto era deci cum să evoace prezentul, pe contimporanii săi, în chip veridic, şi în acelaşi timp să le dea un prestigiu, legat până atunci numai de scenele care se petrecuseră undeva, departe, în epocile glorioase, dar foarte vagi ale începuturilor creştinismului.

Din nevoia aceasta se naşte un stil nou. Iar interpretul acestui stil este, natural, Giotto (1266—1337). El este chemat mai întâiu să decoreze basilica, cu două etaje, ridicată pe mormântul Sf-tului Francisc, la Assisi. Aici el intenţiona să povestească însăşi viaţa sfântului. La găsirea normelor pentruca să producă maximul de emoţie în privitor, el a fost ajutat de creaţiile lui Niccolò şi Giovanni Pisano, sculptorii de care ne-am ocupat în capitolul precedent. La originile picturei giottesti întâlnim deci o puternică influenţă a sculpturii. Ceva mai târziu, la rândul său, şi Giotto va influenţa sculptura ce va veni după dânsul, ceea ce va da o deosebită unitate producţiei artistice.

In adevăr, el călătorise aproape în toată Italia, fusese la Roma, la Padova, evident la Assisi, se întorsese pe urmă la Florenţa. Il întâlnim chiar la Napoli şi la Messina. El este astfel, nu numai creatorul unui nou fel de a înţelege arta, dar, prin multiplele sale contacte, el are posibilitatea să transmită şi altora punctul său de vedere, să semene germenii unei alte doctrine, decât cea bazată pe tradiţia bizantină. Pe urmele lui vor înflori cele mai multe şcoli de pictură din Italia.

Operele lui mai cunoscute, cele considerate ca absolut autentice, sunt executate în basilica superioară a Sf-tului Francisc din Assisi și în capela dell'Arena din Padova. I se atribue, cu mai puțină probalitate și alte lucrări, (S-ta Croce, din Florența), dar despre acestea nu ne vom ocupa.

Giotto concepe personagiile dintr'o scenă religioasă sub forma de figuri bine definite, masive, pline, drapate în vestminte lungi și ample, însă armonioase, așa încât să simțim sub cutele hainei trupul cald și robust. N'a mai rămas nimic în figurile lui din acele cute romanice, înțepenite, complicate, pe care le pictau artiștii în vederea decorației, și care nu puteau fi rezultatul unei observații a naturei. Așa se prezintă de pildă admirabila figură a fecioarei, din Judecata din urmă, în capela dell'Arena, în Padova sau cea de la Uffizi. (Fig. 166). O femeie de proporții monumentale, cu o figură de o seriozitate impunătoare. Se simte bine în realizarea ei influența ideilor plastice ale lui Giovanni Pisano.

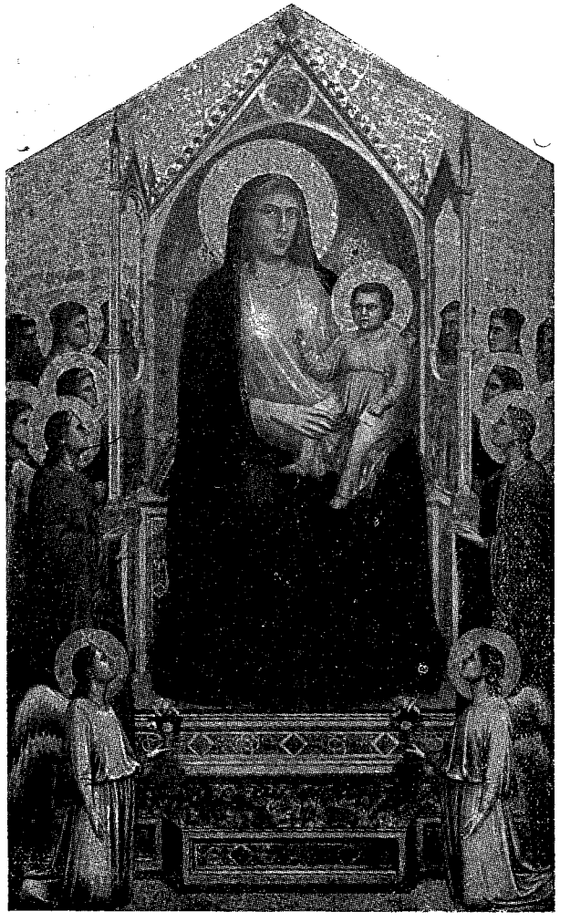


Fig. 166. — *Giotto : Fecioara tronând (Florența).*
(după Propyl. VII, pl. XXXVIII)

S'a spus de unii că Giotto este un realist. Epitetul acesta este justificat în sensul că trăsăturile, pe care le dă personagiilor din compozițiile sale, sunt observate după natură, adică individualizează o figură. El însă știe să aleagă, adică să elimine tot ce nu contribue în chip direct la impresia de grandoare, de demnitate și de divin, pe care vrea s'o deștepte în noi, prin creațiile sale. Din natura înconjurătoare, interior de cameră sau peisaj, el nu oprește decât numai atâtea amănunte câte sunt necesare, nu ca să dea aspectul real al mediului în care se petrece o scenă, ci numai ca să sugereze acest mediu. Știm însă că nimic nu e mai contrar realismului decât tocmai acest fel de artă prin sugerare. Giotto, ca și van Eyck, ceva mai târziu, sunt deosebiți de acei realiști

care se pierd în detalii și pe care viața îi copleșește. Epitetul ce le convine este mai de grabă cel de admirabili poeți.

O altă compoziție tot așa de celebră, din ciclul vieții lui Christos, tot din capela „dell'Arena" (Padova), este „Invierea lui Lazăr" (Fig. 167). Când o scenă necesită un mare număr de personagii, Giotto se mulțumește să aleagă numai câteva din ele, adică să restrângă acțiunea la actorii principali. Totuși, pe când în arta trecutului, atunci când era reprezentat un grup, nu se executau cu atenție decât 2—3 figuri, pe planul întâiu, și se puneau peste ele capete rotunde sau aureole de sfinți, cam la întâmplare, ca să ne dea impresia mulțimii, la Giotto acest procedeu naiv și înșelător a dispărut. Fiecare din personagii este tratat individual, iar atitudnea lui, expresia feței, sunt reflexul sentimentului de care este stăpânit. In același timp peisajul nu conține de cât strict elementele care să-i confere un anumit caracter, fără nici un detaliu de prisos.

Paralel cu arta lui Giotto, nouă, dramatică, răscolind în noi sentimente adânci și atingând coarde pe care nimeni nu le atinsese până la dânsul, la Siena înflorește **Simone Martini** (1284—1344), alături de **Lippo Memmi,** ceva mai tânăr. Impreună ei execută o operă încântătoare, o „Bună Vestire", azi la Uffizi, în Florența (Fig. 168). Sf. Fecioară este imaginată ca o tânără fată, candidă și sfioasă, înfricoșată de apariția îngerului și de ceea ce-i va anunța. Ingerul, îngenunchiind în fața ei, îi spune faimoasele cuvinte : „Bucură-te Mario, cea plină de daruri. Tu ești destinată să porți în pântecele Tale pe Mântuitorul". La auzul acestei solii, prima mișcare a Fecioarei este de apărare, de neîncredere. Artistul a redat minunat sentimentul de sfială, aproape de frică, cu care Fecioara primește mesagiul divin.

Fig. 167. — *Giotto : Invierea lui Lazăr*
(după Propyl. VII, p. 524)

Pe lângă această frumoasă invenție de ordin psichologic, ce ne isbește în acest tablou este delicatețea culorilor, de altminteri una din caracteristicele școalei sieneze. Compoziția este încă pe fond de aur, așa cum se obișnuia în trecut, dar monotonia fondului este întreruptă prin silueta câtorva heruvimi sus și a altor câteva figuri. Deși imaginea îngerului și cea a Fecioarei se desprind pe fondul de aur, sunt totuși câteva elemente, care ne arată că ne găsim în interiorul unei camere. Așa, de exemplu, vasul cu flori, așezat între Fecioară și Arhanghelul Binevestitor și chiar tronul în care este așezată Maria, amândouă cât se poate de decorative.

Dacă comparăm o operă ca aceasta, cu toată seducțiunea și delicatețea ei și cu tot farmecul coloritului, cu una din lucrările lui Giotto, se vede dife-

renţa dintre temperamentele Florentinilor şi cele ale Sienezilor, şi de ce parte este superioritatea incontestabilă. Giotto sintetizează şi concentrează : reţinând numai ce este expresiv, ajunge la un rezultat dramatic; Sienezii sunt mai ales simţitori la accentele de dulceaţă şi de suavitate, într'o scenă sau într'o figură.

In pictura italiană de aci înainte vom întâlni ambele aceste curente. Ele merg paralel şi au fiecare partizanii lor. Din când în când însă se şi contopesc, aşa încât ne este dificil uneori să ne dăm seama, dacă în realitate avem face cu o operă a unui Giottesc, cum au fost numiţi elevii lui Giotto, sau cu o operă sieneză.

Acestea ar fi curentele mai importante, care se desvoltă în pictura gotică italiană, în timp ce în Franţa se prepară calea spre acele admirabile serii de manuscripte înluminate, ce vor constitui cel de al doilea moment culminant al picturei gotice.

Dar, înainte de a studia această aleasă manifestare de artă, e necesar poate să ne oprim o clipă asupra unor fenomene ce ne vor ajuta să o înţelegem. Spre sfârşitul Evului Mediu constatăm ceva surprinzător, implicând o schimbare fundamentală în felul de a concepe arta al oamenilor din acea vreme şi, mai ales, în felul de a preţui diferitele lucrări artistice în ierarhia lor. Astfel, de unde mai înainte exista credinţa în superioritatea arhitecturii, spre sfârşitul sec. al XIV-lea şi începutul sec. al XV-lea arhitectura cedează locul ce-l ocupase altor producţii, considerate până atunci ca ajutoare ale arhitecturii, şi mai ales picturii. Când zicem pictură, nu înţelegem însă numai pictura propriu zisă, aşa cum ea se concepe astăzi, ci mai de grabă arta care îşi bazează efectele sale pe culoare, ori cum s'ar prezinta ea, şi cuprinzând **mozaicul, vitraliul, tapiseria, miniatura,** bine înţeles **pictura pe panouri** şi **cea decorativă murală,** adică cele două genuri, echivalând cu formele sub care mai ales înţelegem astăzi acest termen.

Deci, arhitectura cedează din ce în ce terenul pe care îl ocupase în epoca anterioară. „L'ordre monumental sera détruit par l'ordre pittoresque", cum spune Focillon în studiul său asupra Artei de Occident (Evul Mediu). Iată o primă constatare. O a doua: până aici, adică până către sfârşitul sec. XIV-lea, pictura şi celelalte arte ale culorii au fost aşezate aproape exclusiv pe plan decorativ. Artiştii nu se interesează de cea de a treia dimensiune, nu simt nevoia de a da iluzia adâncimii. Scenele pe care le execută, oricare ar fi motivul, fie că era vorba de o operă de caracter narativ sau de un subiect didactic, adică destinat să convingă despre ceva, cum era cea mai mare parte din temele luate din Biblie, aveau ca scop să umple în chip plăcut o suprafaţă. El nu intenţionează să evoce nimic dincolo de cele două dimensiuni. Indărătul personagiilor de pe planul întâiu, adică a actorilor scenei, spaţiul nu importă. De aceea găsim în toate operile lor un fond de aur, ori o suprafaţă dintr'o singură culoare, însă ornamentată. Adâncimea, pentru cei mai mulţi dintre pictori, nu prezintă nici un interes. De altfel, ei n'ar fi capabili s'o sugereze.

Evident, când e vorba de un vitraliu, lucrul s'ar părea foarte natural. Vitraliul e în realitate o operă care nu există, decât în momentul în care e străbătută de razele soarelui. Având îndărătul lui o perdea neagră, el nu s'ar deosebi cu nimic de o suprafaţă obscură. Prin aceasta chiar autorii lui renunţă la adâncime, fiindcă ori ce tentativă de a o exprima ar turbura efectul luminos, s'ar confunda chiar cu el. Mai târziu, e adevărat, începând

din sec. XVI-lea, s'au făcut vitralii care sunt adevărate tablouri şi care se supun legilor perspectivei, însă, faţă de cele din sec. XII, XIII şi XIV, vitraliile acestea reprezintă o perioadă de decadenţă, în care acest mozaic de sticlă îşi pierde adevărata sa raţiune de a fi.

Dar nu numai în vitraliu, care e prin esenţa lui o piesă decorativă, bazată pe spaţiul cu două dimensiuni, dar chiar şi în pictură întâlneam aceiaşi lipsă de interes pentru redarea adâncimei. Chiar la Giotto, spaţiul nu e decât sugerat. Niciodată artistul nu face efortul necesar, — technic şi intelectual — ca să ne evoace în chip precis a treia dimensiune, aşa cum ea se întâlneşte în natură. E adevărat că figurile giottesti au greutate şi volum; că ele sunt concepute după normele plastice ale artei statuare. Dar, în afară de aceste carac-

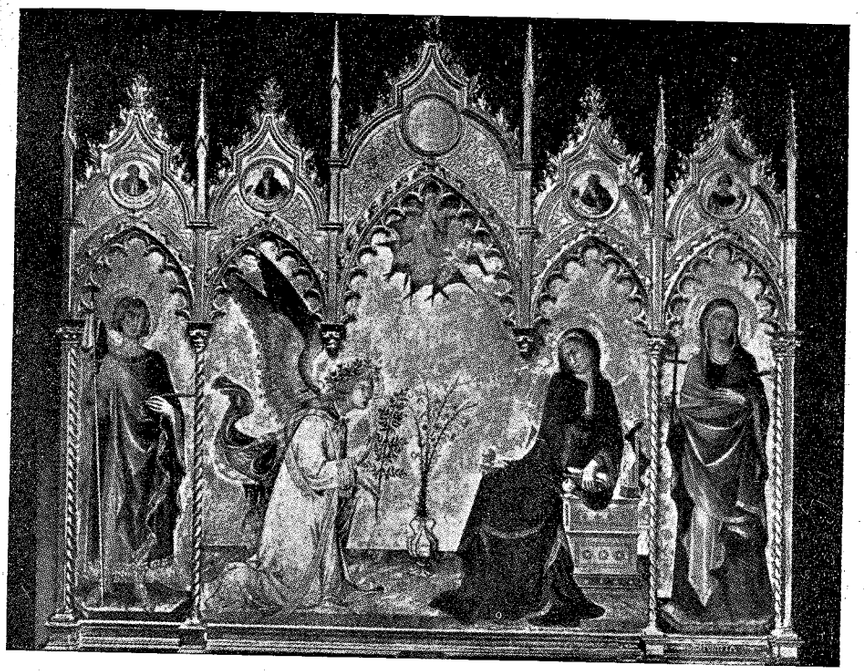


Fig. 168. — *Martini şi Memmi. Buna Vestire (Uffizi)*
(după Foc. Art d'Oc. pl. XLVII)

tere — care la Giotto şi pentru timpul lui constitue o inovaţie îndrăzneaţă — restul, redarea mediului ambiant, pornind dela un punct de vedere naturalist, şi pe Giotto şi pe ceilalţi contemporani îi lasă aproape nesimţitori.

La finele sec. al XIV-lea totuşi, şi în special în miniatura franceză, lumea înconjurătoare începe de o dată să preocupe publicul. Mediul, în care se petrece o scenă, nu le mai este deloc indiferent. Iluzia optică năzueşte din ce în ce mai mult să se substitue punctului de vedere decorativ, singurul valabil pentru arta de mai înainte.

Această însuşire constitue trăsătura fundamentală pe care o întâlnim în arta franceză, în deosebi. Ea nu apare în vitralii, bine înţeles, dar o vom

găsi în miniaturi. Astfel, pe măsură ce înaintăm către sfârşitul Evului Mediu, această artă va deveni mai realistă, se va apropia de viaţă, va lua o atitudine obiectivă faţă de tema reprezentată. Miniatura va dobândi, în chipul acesta, un rol important. Va fi — am putea zice — în tot decursul secolelor al XIV şi al XV „arta", prin excelenţă. Din motive politice şi din împrejurări sociale, şi arhitectura, şi sculptura vor suferi o stagnare. Suntem în mijlocul războiului de 100 de ani, între Franţa şi Anglia, un război cu streinul, complicat cu un teribil război civil ceea ce ne explică de ce se construeşte aşa de puţin.

Pe de altă parte, prin însuşi faptul că arhitectura gotică suprimase mare parte din pereţi şi lărgise deschizăturile prin care intra lumina în interiorul bisericii, spaţiul rezervat până atunci picturii murale se restrânge, până ajunge să fie aproape suprimat, ca la Sainte Chapelle, de pildă. Pereţii se înlocuiesc cu vitralii ori, în anume împrejurări, se acoperă cu tapiserii, care au asupra picturii murale avantagiul de a fi portative. In schimb, nimic nu împiedică să se execute miniaturi, de aceea miniatura va fi arta spre care merge preferinţa Francezilor, din această vreme.

Situaţia socială favorizează şi ea o asemenea artă. Marii seniori, îmbogăţiţi, doritori să trăiască o viaţă luxoasă, conformă cu aptitudinile lor spirituale şi cu mijloacele lor materiale, renunţă la traiul pe care-l cunoscuseră înaintaşii lor. Asistăm la transformări surprinzătoare şi fără precedent în analele Evului Mediu. Se înalţă uneori clădiri de locuit, dar mai ales se transformă şi se împodobesc cele existente. Viaţa oferă nenumărate prilejuri de serbări, de reuniuni sociale, la care plăcerile intelectuale nu lipsesc. De altfel, e un fenomen observat de multe ori: epocile de mari perturbări, chiar de nenorociri publice, sunt însoţite sau urmate de o perioadă de relaxare a moravurilor, de fel de fel de distracţii, cam fără frâu, la care participă toate clasele sociale. Cam în aceiaşi situaţie se găsesc oamenii din Apusul Europei la sfârşitul sec. al XIV-lea şi la începutul sec. al XV-lea. Individualităţi puternice şi ambiţioase ies la lumină şi ţin să joace rolul de mecenaţi. Aceste individualităţi sunt recrutate adesea chiar dintre membrii familiei regale franceze. Foarte puternice, aceste rude ale Regelui, unchii lui, sunt stăpâni pe domenii nesfârşite. Unul dintre cei mai înalţi nobili de atunci, Ducele Jean de Berry, este fratele regelui Carol V al Franţei şi unchiul lui Carol al VI-lea. El şi cu fraţii lui dau în această perioadă tonul vieţii de curte. Fiecare din ei are o „librărie", adică o bibliotecă, în care strânge manuscrise importante, împodobite sau nu cu miniaturi. Aşa încât în Franţa sec. al. XIV-lea şi în cea a sec. al XV-lea, asistăm la o desvoltare a cărţii de lux, a cărţii „miniate" (de unde cuvântul „miniatură"), unică în analele artei.

Astfel de cărţi aparţin acum la două categorii deosebite: unele sunt destinate mânăstirilor şi servesc la slujba religioasă, cum ar fi: evangheliarele, antifonarele, sermonarele, etc.; altele sunt destinate distracţiei, ori sunt utile vieţii spirituale şi au atunci un conţinut tot religios.

Cele mai preţioase sunt cele aparţinând celei de a doua categorii, fiindcă dese ori un particular avea mai multe mijloace şi mai mult interes să aibă pentru sine o carte bogat împodobită. Multe sunt aşa numitele **livres d'heures,** în care erau scrise şi ilustrate rugăciunile importante ce trebuesc spuse în fiecare zi; altele sunt cine ştie ce traduceri din latineşte sau greceşte. Aici, în aceste opere de mici dimensiuni, trebue căutată expresie talentului celor mai mari artişti ai vremii.

Sunt efectuate în diferite centre, unde se formaseră mai multe şcoale, ca şi mai înainte, pe vremea Carolingienilor: la Paris, în legătură cu curtea regală; în oraşul Tours, şcoală de o foarte mare importanţă din pricina unui artist excepţional, a lui **Jean Fouquet;** la Dijon, unde era curtea ducelui Burgundei; în sfârşit, la reşedinţa ducelui de Berry.

In mai toate aceste ilustraţii se observă anume caractere, care le deosebesc de miniaturile precedente şi de cele care vor urma. De altfel, în epocile ulterioare celei de care ne ocupăm, moda miniaturii declină foarte repede. Descoperirea tiparului şi a gravurei în metal şi în lemn au avut o influenţă dezastruoasă asupra acestei arte, pe care o fac aproape să dispară. Caracterele miniaturei franceze îi vin, unele, dela contactul cu pictura sieneză, apreciată şi de clasele nobile, şi de artişti. Pictura sieneză, prin graţia şi dulceaţa ei, prin farmecul coloritului se bucură de o favoare extraordinară în tot Apusul Europei, ajunge un gen internaţional. Influenţa ei trece la Boemi, la Austriaci, la Francezi, chiar la Englezi şi Germani. La Francezi găseşte însă terenul cel mai prielnic. Astfel, pornind dela anume sugestii venite prin şcoala sieneză, şcoala de miniatură franceză se ridică la o însemnătate proprie, câştigă caractere care o individualizează şi fac din ea o expresie extrem de strălucită a timpului. Figurile devin mai lungi, ca ori de câte ori graţia predomină într'o epocă, de unde necesitatea unor mişcări onduioase, a unor conture şerpuitoare, de altfel ca şi în sculptură. Şi tipul fizic se apropie de cel sienez, pe trăsăturile căruia am observat o oarecare melancolie. Culorile vor fi alese printre cele mai luminoase şi mai dulci, mai fragede şi mai transparente. Astfel, şcoala franceză de miniatură devine în curând cea mai renumită din Europa. Ea se găseşte menţionată chiar de Dante, care vorbeşte de splendoarea Franţei din acest punct de vedere. Asistăm la naşterea unui **„stil internaţional"** în Apusul Europei, având punctul de plecare în producţia franceză.

Iată deci o categorie întreagă de opere de artă prin care se va semnala în deosebi această ţară. Dar nu e singura. Mai întâlnim acolo o altă categorie de tablouri, cele pe panouri de lemn. Şi ea e destul de veche în Franţa. E de observat că termenul de „tablou" însemnează pictură pe o scândură de lemn. Azi cuvântul se întrebuinţează fără deosebire pentru toate operile pictate, fie ele executate pe lemn, fie pe pânză sau pe carton. Aplicat acestora din urmă el este însă impropriu. La finele Evului Mediu însă „tablourile" sunt adevărate tablouri, adică sânt toate executate pe scânduri de lemn.

Autorii unor astfel de tablouri, „Primitivii francezi", n'au fost cercetaţi şi cunoscuţi de cât în ultimul timp. Până prin 1904, când s'a ţinut prima expoziţie de pictură portativă medievală, şi streinii, şi Francezii considerau începuturile picturii în Franţa ca fără însemnătate. Astăzi însă s'a ajuns la o concluzie contrară. S'au determinat astfel câteva şcoli importante, care merită să fie puse alături de ceeace Evul Mediu a produs mai bun şi mai desăvârşit în acest domeniu, în alte regiuni. Operile sânt mai toate anonime. Abea dacă se ştie centrul unde ele au fost executate. Unul din aceste centre se găsea în Sudul Franţei, în Provence, având ramificaţii atât la Aix-en-Provence, cât mai ales la Avignon, pe atunci reşedinţa Papilor. Acolo, în legătură cu Italia şi mai ales cu Sienna, s'a desvoltat o strălucită şcoală franceză. Pictorii care s'au produs în acel oraş au dat la lumină opere considerate printre cele mai bune, efectuate în acea epocă. Numele lor, din nefericire, în afară de rare cazuri, n'au putut fi determinate.

In afară de Aix-en-Provence și de Avignon, un alt centru important pentru pictură era la Tours, pe malul Loirei, în capitala Tourainei, unde se vorbește cea mai frumoasă limbă franceză și unde totdeauna a existat o viață intens culturală. Șeful acestei școale este **Jean Fouquet,** personalitate extraordinară, în același timp un mare miniaturist și un portretist strălucit, pictor de curte al regelui Carol VII. Cu Fouquet, ajungem însă până în a doua jumătate a sec. XV, fiindcă el trăiește dela 1415 sau 1417 până către 1481. Ne apropiem deci de epoca propriu zisă a Renașterei.

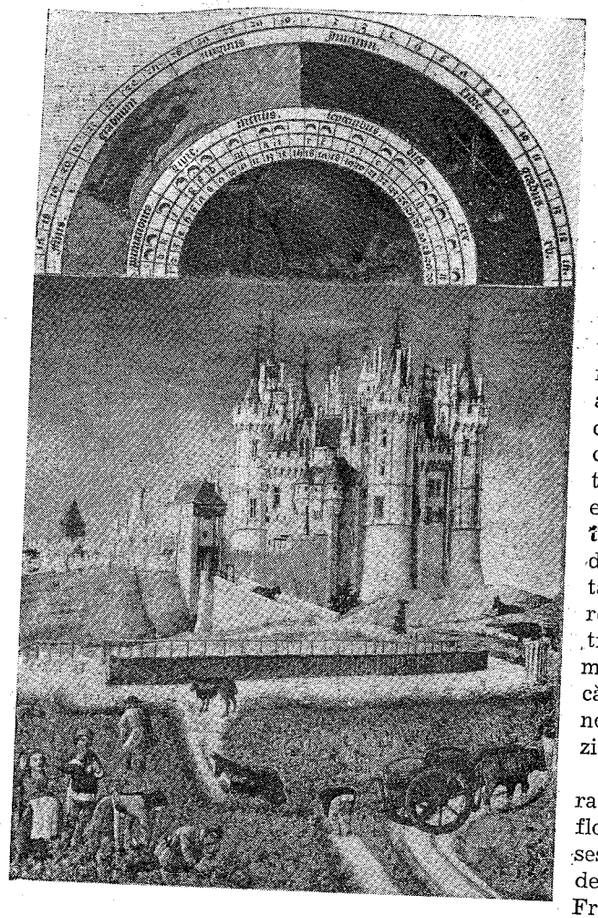


Fig. 169. — *Frații de Limbourg: Luna Septembrie*
(după Michel, vol. V, pl. II)

Aceasta, în foarte sumar, ar fi evoluția artei franceze ce se servește de culoare, în epoca gotică, artă manifestată în patru categorii de opere: în **vitralii,** în **tapiserii,** care sunt ca și niște picturi mobile, necesare într'o vreme când oamenii călătoresc foarte multe și vor să aibă în același timp în cursul călătoriei un anumit confort și anume plăceri estetice, **miniatura,** o artă esențial aristocratică, și **pictura pe panouri de lemn,** din care ne-au rămas atât tablouri religioase, de o mare însemnătate, cât și portrete remarcabile. Vom mărgini exemplele asupra cărora vom îndrepta analiza noastră la pictura propriu zisă și la miniatură.

Vom începe cu miniatura. Este genul cel mai înfloritor, cel în care se găsesc cei mai mulți pictori de seamă în această vreme. Franța ține fruntea în ramura miniaturei, iar producția ei e cerută până departe, în toată Europa occidentală, contribuind astfel la crearea unui stil ce se întinde în tot Apusul. Sunt totuși câteva nume care trebuesc menționate: unul e cel al lui **André Beauneveu,** altul cel al lui **Jean Pucelle.** Mai însemnați însă de cât acești sunt **frații de Limbourg,** care au executat miniaturi pentru ducele de Berry; dar cel mai mare din toți este incontestabil **Jean Fouquet.**

Intre aceste miniaturi sunt câteva foarte cunoscute, care pot fi considerate ca adevărate capodopere ale genului. Printre ele sunt așa numitele „Les très riches heures du duc de Berry", operă tocmai a fraților de Limbourg, trei la număr. Ei au executat în această carte de rugăciuni o serie de scene, unele pe pagina întreagă, altele mai mici, servind când de litere inițiale, când de ornamente într'o parte sau alta a paginei. Printre cele în plină pagină se admiră mai ales reprezentarea lunilor anului: Le Calendrier. Tema Calendarului se bucură de mare favoare în Evul Mediu. Ne aducem aminte că ea apărea până și în sculptura catedralelor. Era un mijloc sugestiv de a aminti, celui care privea o sculptură sau o carte de rugăciuni, însemnătatea, din pricina operațiilor agricole ce se efectuau atunci, a fiecărei luni a anului.

Fig. 170. — *Jean Fouquet : Heures d'Etienne Chevalier.*
(după Michel. VIII. p. 726).

In pagina consacrată lunei Septembrie (Fig. 169), pe primul plan se reprezintă culesul viilor. Asistăm la scene extrem de pitorești, fiindcă artistul ne introduce în viața de toate zilele a locuitorilor epocii. Am trecut de faza în care pictura era o simplă decorație pe două dimensiuni. Aici autorul tinde nu numai să reprezinte adâncimea, adică realitatea cu noțiunea de profunzime, până la linia orizontului, ci și o scenă aevea, una din cele pe care o puteam perfect controla, grație experienței. De altfel, această tendință realistă e mai veche în miniatură decât în pictura propriu zisă.

In fund, sub semnul zodiacului, care încoronează partea de sus a paginei, apare castelul din Saumur, una din splendidele proprietăți ale Ducelui, pentru care se pregătea manuscriptul. Detaliile arhitecturei sunt exacte până în cele mai mici amănunte. In fața clădirei, dincoace de un gard, se întinde via, în care lucrători, în costumele vremei, sunt prinși la munca strângerei recoltei. Unii taie ciorchinii, alții îi transportă cu căruța, alții mai ciugulesc câteva boabe. Totul e viu și sugestiv, pictat în cele mai delicate culori.

Ori cât ar fi de mare autorul faimoaselor „Très riches Heures", reputaţia lui nu atinge pe cea de care s'a bucurat, şi în vremea lui, dar mai ales în vremea noastră, un artist ceva mai recent: **Jean Fouquet din Tours.** El a lăsat câteva din cele mai frumos înluminate manuscripte din Franţa şi poate din lume, printre altele Le Livre d'Heures d'Etienne Chevalier şi miniaturile ilustrând Les antiquités judaïques, de Josephus Flavius.

In le Livre d'Heures d'Etienne Chevalier scenele cele mai reuşite sunt consacrate Patimei lui Isus. Să ne oprim la una din ele: Cristos purtându-şi crucea. Ea e concepută cu mult simţ pentru aranjarea şi gruparea unor personagii numeroase, şi animată de un sentiment dramatic, exprimat cu multă putere. In faţa noastră, incontestabil, şi cu toate proporţiile reduse, e opera unui maestru. In partea de jos artistul a reprezentat pe meseriaşul, care-a făurit cuele cu care-a fost ţintuit pe cruce Mântuitorul, detaliu inspirat de o legendă, circulând cu privire la Patima Mântuitorului. Sau încă scena delicioasă, un tablou de interior sugestiv şi plin de poezie, în care se reprezintă naşterea lui Ioan Botezătorul (Fig. 170). In timp ce mama acestuia îngropată printre perne, se odihneşte după durerile facerei, Fecioara Maria, cu Ioan pe genunchi, îl mângâie, visătoare, până ce alte două femei îi pregătesc scăldătoarea.

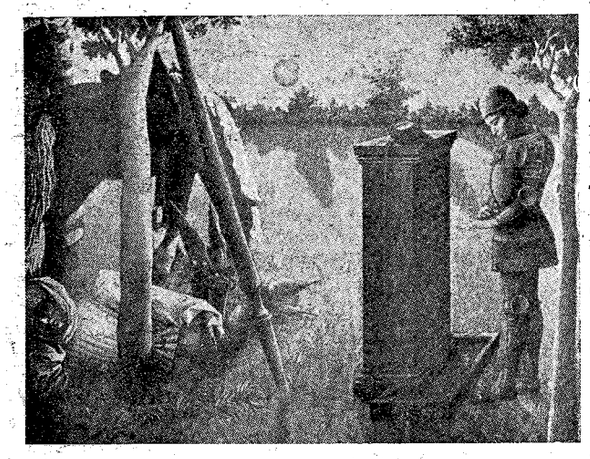


Fig. 171. — *Anonim: Coeur d'amour épris.*
(după Michel VIII. p. 711).

O altă pagină de manuscript, dintr'o carte celebră în Evul mediu, **le Coeur d'amour épris,** este opera unui necunoscut. Detaliile n'au perfecţiunea operilor lui Fouquet sau a fraţilor de Limbourg. Ea surprinde însă printr'un sentiment aşa de modern în ce priveşte distribuirea luminei, în cât ne aminteşte preocupările pictorilor din secolul trecut pentru a reda efectele atmosferice. Simţim parcă aburul dimineţei ridicându-se de pe câmpie, umbrele prelungite produse de razele soarelui, dimineaţa, atunci când el e jos, pe orizont. Este sigur că sensibilitatea pictorului ce a produs această excelentă operă este identică cu cea a oamenilor din vremea noastră. Tot ce rămăsese încă medieval în arta miniaturei a dispărut. (Fig. 171).

Trecând acum la pictura pe panouri, cea mai veche operă, de prin 1360, e portretul regelui Franţei, Jean le Bon, executat în Anglia, în timpul captivităţii sale. E făcut în profil, fiindcă era mai uşor de redat, şi pe fond de aur. E considerat ca cea mai veche lucrare pe panou de lemn, din Franţa (Fig. 172).

Mai importantă, o adevărată capodoperă, din nefericire anonimă, este aşa numita: **la Pietà d'Avignon.** Deşi foarte studiată, a fost totuşi imposibil criticilor să-i determine autorul. Reprezintă Coborârea de pe Cruce, cu ter-

menul italienesc o „Pietà". In stânga se găseşte donatorul, o persoană bisericească, participând de departe la scena principală. Compoziţia, în linii simple, dar totuşi echilibrată, e văzută cu un sentiment plastic extraordinar. Fiecare din figuri dă impresia că e sculptată. Mai ales imaginea lui Christos se impune prin francheţa desenului, prin viziunea tragică concentrată în trăsăturile dureroase ale feţei, în îndoitura trupului, ca un arc, care determină tot caracterul compoziţiei. Deşi un primitiv, artistul a ştiut să exprime jalea pe figurile importante: a Mariei, a Mariei Magdalena, a Sf-tului Ioan. O operă de aşa de rară calitate merită evident să stea alături de tot ce secolul în care ea a văzut lumina avea mai înalt (Fig. 173).

Portretul lui Jouvenel des Ursins, opera lui Jean Fouquet, ca dată ne scoate cu totul din Evul Mediu. Indărătul acestui personaj se găseşte chiar o decoraţie în stilul Renaşterei. In această a doua jumătate a sec. al XV-lea apar pretutindeni elementele premergătoare ale noului stil ; totuşi, mai ales dacă ţinem seamă şi de miniaturile acestui artist, este evident că el n'a încetat cu totul de a fi un om al Evului Mediu. El întruneşte astfel calităţile a două stiluri şi prin aceasta arta lui devine cu atât mai preţioasă de studiat. (Fig. 174).

Fig. 172. — *Anonim: Portretul Regelui Jean le Bon.*
(după Michel. V. p. III).

In jurul şcoalei lui Fouquet se grupează câţiva pictori, poate elevi ai acestuia, printre care şi autorul unui admirabil portret, cunoscut sub numele de **l'Homme au verre de vin** (Fig. 175). Uneori acest pictor e numit „maestrul din 1456", după data unei alte opere, datată, evident tot de mâna lui.

Pictorul care a fost în stare să pătrundă cu atâta ascuţime fizionomia curioasă, cu ceva maladiv în ea, a modelului, să desineze cu atâta perfecţie detaliile, să-i imprime atâta viaţă în figură, era de sigur un artist cu enorme calităţi şi cu vastă experienţă.

Cel de al treilea moment culminant în pictura gotică e reprezentat de **şcoala flamandă.** Printr'un concurs de împrejurări fericite, dar neobicinuite, în această şcoală se întâlnesc două calităţi, rareori împreunate: aceea de a poseda însuşiri caracteristice şi cu totul tipice, după care să se poată cu uşurinţă recunoaşte, adică capabile de a defini un stil, comun mai tutulor reprezentanţilor ei; apoi aceea, mai rară încă, de a fi dat naştere la câteva

personalităţi dintre cele mai strălucite şi mai dotate, din câte cunoaşte arta sec. al XV-lea, personalităţi, care, alături de însuşirile proprii şcoalei lor, dau dovadă de daruri nu numai excepţionale, ci unice în arta vremei.

Şcoala aceasta mai are încă meritul de a fi descoperit, sau cel puţin de a fi întrebuinţat sistematic, şi de a fi perfecţionat apoi două elemente, menite să revoluţioneze arta picturii: lemnul ca suport şi uleiul ca mediu purtător al culoarei, în locul temperei şi al frescei.

Tabloul pe lemn se deosebeşte de celelalte suporturi, prin faptul că e portativ, e independent de arhitectură, adică nu face corp cu ea, şi se poate lipsi de ajutorul sculpturii. Totuşi uneori, e drept ceva mai rar, detalii sculp-

Fig. 173. — *Anonim: La Pietà d'Avignon (Luvru).*
(după Foc. Art d'Oc. pl. LXI).

tate sunt asociate cu panourile pictate. Insă pentru epoca de care ne ocupăm şi pentru regiunea de care ne interesăm acum, acest amănunt e cu totul excepţional. Este adevărat că şi miniatura îndeplinea calităţile de mai sus. Şi ea era portativă, şi ea era independentă de arhitectură. Insă, pe când miniatura era executată pe suprafeţe reduse, se păstra în dulapuri şi nu se adresa decât câtorva persoane, fiind o artă cu totul intimă, tabloul pe lemn înlocueşte şi pictura murală, putând fi aşezat într'o biserică sau într'un local public, de unde să fie văzut şi admirat de mari mulţimi de oameni, de populaţia întreagă a unei cetăţi, de cetele pelerinilor.

Tabloul de lemn s'a bucurat repede de favoarea publicului. In realitate el ţinea un loc intermediar între pictura murală şi cea pe pergament, a miniaturii. Pentru această epocă, cel puţin, pictura pe planşete de lemn nu se executa direct pe suprafaţa lemnului. Această suprafaţă era pregătită ca să primească compoziţia pictată. Astfel, obişnuit, peste lemn se aşternea un strat subţire de gips, amestecat cu apă şi clei. Suprafaţa albă a gipsului amintea întrucâtva suprafaţa poroasă a peretelui, pe care în trecut se pictau tablourile murale. Din această pricină pictorii n'au impresia că au părăsit cu totul vechea lor practică, atunci când treceau la lucru pe bucăţi de lemn. Dela miniatură ea păstrase caracterul intim şi întrebuinţarea aurului ca fond, cel puţin în epoca arhaică a ei. Curând însă, după ce pictura pe panoul de lemn se generalizează, fondul de aur va fi suprimat încetul cu încetul şi înlocuit cu un fond care se apropie mai mult de realitate: fie interiorul unei camere sau al unei biserici, fie o vedere din natură, adică un colţ de peisaj. Am întâlnit şi în Italia tablouri pe panouri de lemn; acolo însă ele erau mai de grabă în legătură cu icoanele bizantine, pe câtă vreme aici, în Flandra, tabloul are părţi comune cu miniatura. In Italia el se va resimţi de originea sa bizantină, după cum în Flandra îi vor rămâne ecouri de la miniatură.

Fig. 174. — *Jean Fouquet: Jouvenel des Ursins.*
(după la Peinture au Louvre, par l'Illustration, p. 15).

In ce priveşe uleiul ca mediu, adică ca disolvant şi purtător al culorii, multă vreme s'a crezut că inventatorul procedeului ar fi Jan van Eyck. Acest lucru îl afirmase Giorgio Vasari, în **Vieţile pictorilor,** de unde trecuse, fără ca chestiunea să fie cercetată mai de aproape — în toate tratatele de istoria artei. Astăzi, — când suntem ceva mai bine informaţi, — se ştie că pictura în uleiu fusese practicată (e drept în chip sporadic) şi înainte de van Eyck. Se găsesc, de exemplu, în conturile Ducilor de Burgundia sume care-au fost plătite pictorilor pentru lucrări în uleiu, mai înainte ca van Eyck să fi ajuns să-şi impună autoritatea în pictura occidentală. Ceea ce este însă adevărat în afirmaţia lui Vasari este că în Flandra şi în special de van Eyck a fost practicată mai sistematic pictura în uleiu şi că el a perfecţionat-o în aşa fel, încât ea a devenit de o întrebuinţare curentă de atunci încoace.

De ce oare vechea şi încercata tradiţie a picturii în „tempera" să fie părăsită pentru pictura în uleiu? Iată întrebarea ce ne vine firesc în minte. Pen-

trucă uleiul oferea avantaje incontestabile. Astfel, tonurile rămâneau aproape neschimbate, spre deosebire de ceea ce se întâmplă cu celelalte technice, şi se dovedeau mai rezistente, fiindcă apa, adică umiditatea nu le poate altera. Apoi, cu culoarea în uleiu se pot obţine nuanţe transparente şi strălucitoare în acelaşi timp, cum nu se obţin cu alte feluri de a picta. Există încă, în natura picturii în uleiu, posibilitatea de a da fondului, adică orizontului, într'un tablou, o profunzime şi o claritate, pe care cu greu ar putea-o cineva obţine în alt chip.

Fig. 175. — *Anonim: L'homme au verre de vin.* (*Luvru*). (după Michel, VIII. pl. IX).

Iată câteva din avantajele, pe care le oferea pictura în uleiu. Mai era încă ceva: ştim că, atunci când se pictează „al fresco", e aproape imposibil să se revină asupra unei greşeli; corecturile, reluările, ceeace în franţuzeşte se cheamă „des repentirs", sunt rare în pictura în frescă. In pictura în uleiu ele sunt însă posibile. Se poate pune un strat de culoare peste o altă culoare, fără teamă că stratul cel vechiu va străbate vre-o dată prin cel nou. (In realitate însă, astăzi, după o experienţă mai îndelungată, se ştie că lucrul acesta nu e cu totul adevărat. Cu timpul, culoarea cea veche va ieşi prin culoarea de deasupra şi o va altera). Apoi, culoarea în uleiu nu se usucă pe pensulă, cum se întâmplă cu celelalte medii; ea este mai rezistentă, mai onctuoasă şi permite, după chipul în care e purtată pensula, să se obţină efecte şi uneori detalii imposibil de obţinut alt fel.

Iată deci pentru ce pictura în uleiu, practicată cu deosebire de Flamanzi, în orice caz perfecţionată de ei, s'a răspândit repede în mai toată Europa occidentală.

Cum am putea defini caracterele picturii flamande? Mai întâiu ea prezintă însuşiri pitoreşti, adică bazate pe culoare şi pe efectele de lumină, mai mult decât pe desen. Artiştii — şi bine înţeles şi publicul căruia se adresau operele de artă — admiră mai ales frumuseţea, limpezimea şi strălucirea unui ton, armonia coloritului şi ştiinţa gradării luminii, adică felul de a o distribui într'o scenă, pe obiecte, pe o persoană sau pe un grup de persoane, în raport cu poziţia lor în spaţiu, adică faţă de focarul de unde vine lumina, sau de distanţa la care se găsesc obiectele şi figurile. Căci există o perspectivă a luminii, un grad de intensitate a culorii varind cu distanţa, la care Flamanzii au fost mai simţitori decât alte şcoli.

Prin Flamanzi, în realitate nu înţelegem numai pictorii care s'au desvoltat în acea parte a Ţărilor de Jos, cunoscută sub numele de Flandra; la şcoala flamandă aparţin şi artiştii care se găsesc în regiuni vecine cu Flandra, adică în Olanda. Cu alte cuvinte, şcoala flamandă, cel puţin până în secolul al XVI-lea, înglobează pe toţi artiştii din Ţările-de-Jos, în întregime. Numai de la finele secolului al XVI-lea înainte se poate vorbi de o pictură din Olanda, despărţită de cea din Belgia de mai târziu, adică de cea din Flandra propriu zisă: una căreia aparţin mai de grabă provinciile protestante, şi alta, Belgia, cele rămase catolice.

Mai mult decât atât: în secolul al XIV-lea, la sfârşitul lui, şi în secolul al XV-lea, de şcoala flamandă ţine şi tot Nord-Estul Franţei. Din pricina împrejurărilor politice, Ţările-de-Jos, împreună cu Nord-Estul Franţei, constituiau domeniile familiei de Burgundia, una din cele mai puternice dinastii segnoriale din Franţa. Există astfel o aşa de mare legătură politică, economică şi socială între aceste părţi ale Europei, încât toate trei constitue strălucita şcoală flamandă.

Subiectele tratate vor fi, ca pretutindeni, în primul rând cele religioase. Dar şi în acest domeniu vom întâlni oarecare trăsături care deosebesc această şcoală de restul şcoalelor occidentale: Scenele tratate sunt deseori străbătute de un spirit realist şi puse în legătură cu viaţa zilnică, vor prezenta prin urmare un caracter de intimitate, care le va apropia de pictura de „genre". Apoi, realitatea, adică observaţia directă, strictă şi obiectivă a naturii, va fi una din trăsăturile lor distinctive. Alături însă de scenele religioase, se vor întâlni aici relativ numeroase portrete. Totuşi portretele, chiar atunci când astăzi ne apar în muzee ca opere izolate, în realitate s'au desvoltat din imaginea donatorului, care însoţea scena religioasă ori forma cu aceasta un diptic. Donatorul uneori era aşezat într'un colţ al tabloului şi se găsea alături de un sfânt patron, care-l recomanda lui Isus sau Fecioarei; alte ori se prezenta izolat de restul tabloului, forma — cu alte cuvinte — un tablou în sine. Mergându-se mai departe pe această cale s'a ajuns la dipticuri portative, compuse din două voleuri: de o parte tabloul religios, iar de cealaltă parte portretul celui care voia să fie sub protecţia Fecioarei sau a Sfântului. Astăzi însă, când operele de artă s'au desmembrat, când de exemplu o parte dintr'un diptic a intrat într'un muzeu şi altă parte în alt muzeu, deseori întâlnim portrete de mărime naturală care au aerul de a fi fost independente, făcute într'un spirit modern, dar care în realitate nu sunt decât imaginea donatorului, adică o parte dintr'un tablou religios.

Şcoala flamandă se naşte la sfârşitul sec. al XIV-lea, în timpul cel mai glorios al dinastiei de Burgundia. De aceea multă vreme Dijonul, capitala Ducilor, e locul de predilecţie, unde se întâlnesc maeştri veniţi din toate părţile

Flandrei. Dar nu numai aici se găsesc artişti flamanzi: în alte regiuni ale Franţei nordice şi chiar la Paris aflăm pictori veniţi din Ţările de Jos, întrebuinţaţi de ducii de Berry sau de Rege, pentru miniaturi şi tablouri. In realitate ne găsim într'o epocă în care s'a putut vorbi de un **stil internaţional,** prezintând caractere comune în întregul Apus, mai toate derivate din arta franţei, căci, cu tot războiul de 100 ani, prestigiul acestor suverani era enorm.

Graţie faptului că una sau alta din personalităţile artistice flamande se ridică la o mare însemnătate în secolul al XV-lea, la rândul lor Flamanzii influenţează arta din Europa occidentală. Jan Van Eyck, de pildă, a călătorit în peninsula Iberică şi acolo a lăsat urme neşterse ale influenţei sale asupra artei spaniole şi portugheze, care se găseau tocmai în epoca lor de formaţie. Prin **Rogier van der Weyden,** pictura flamandă a inspirat Germania. In sfârşit, prin anume opere spiritul flamand a pătruns până şi în Italia. Aşa încât prestigiul şcoalei, mărit încă de strălucirea câtorva nume mari, se întinde până departe în Apusul Europei.

Fig. 176. — *Broederlam : Fuga în Egipt*
(după Sterling : Les Primitifs. p. 35).

Cel mai vechiu pictor flamand, despre care se poate vorbi cu oare care certitudine, artist cu o fizionomie proprie şi ale cărui opere s'au păstrat şi sunt databile, este **Melchior Broederlam.** Trăieşte pe lângă Curtea ducilor Burgundiei, aşa încât el aparţine în acelaşi timp şcoalei franceze şi celei flamande.

Opera sa capitală, păstrată în admirabile condiţii, este altarul pe care l-a executat pentru unul din ducii Burgundiei, azi în muzeul din Dijon. El se poate data: 1399. Aparţine deci ultimilor ani ai secolului al XIV-lea. Ce este remarcabil în el, e să vedem felul în care viaţa de toate zilele, sub aspectele ei familiare, şi peisajul realist caută să pătrundă în arta pictorilor nordici. In panoul din mijloc, care reprezintă Fuga în Egipt, Broederlam şi-a dat osteneala să evoce un peisaj stâncos. Este o vedere din imaginaţie, bazată însă pe observaţia din natură şi poate pe reminiscenţe. In acelaşi timp însă el s'a inspirat de la viaţa zilnică, de la detalii văzute în jurul său. Atât Fecioara, cât mai ales Sf. Iosif, sunt arătaţi cu tipul, mişcările şi înfăţişarea contemporanilor, a oamenilor de condiţie modestă. Astfel, Sf. Iosif e prins tocmai în momentul în care trage o duşcă, — cum se zice popular — ca să mai prindă putere. Trăsăturile acestea familiare, aproape vulgare, caracterizează chipul în care se va desvolta uneori arta flamandă. (Fig. 176).

Dacă Broederlam putea fi revendicat şi de Francezi, cu **Jan van Eyck** intrăm însă în domeniul de artă flamandă bine delimitată. La începutul secolului al XV-lea, caracterele cele mai elocvente ale şcoalei erau nu numai fixate, dar strălucit puse în valoare de către unul din cei mai mari pictori pe care i-a cunoscut omenirea, tocmai de acest Jan van Eyck.

Se vorbeşte obicinuit, în Tratatele de Istoria Artei, de „fraţii van Eyck", de Hubert şi Jan. Opera lor capitală, din catedrala Saint Bavon din Gand, **Altarul Mielului Mistic,** conţine o inscripţie din care s'ar deduce că, început de Hubert van Eyck, — „cel mai mare pictor din vremea lui", — altarul a fost sfârşit de fratele lui, Jan. Astăzi însă istoricii de artă nu mai acordă atâta crezare acestei inscripţii. Mulţi o consideră apocrifă, aşa încât numele lui Hubert van Eyck — de care de altfel nu se mai leagă nicio altă operă sigură — e din ce în ce mai mult pus la îndoială. Jan van Eyck ar rămâne deci singurul autor al celebrului poliptic. In ce ne priveşte nu vom intra mai de aproape în detaliile discuţiilor asupra acestei probleme, până acum încă nelămurită.

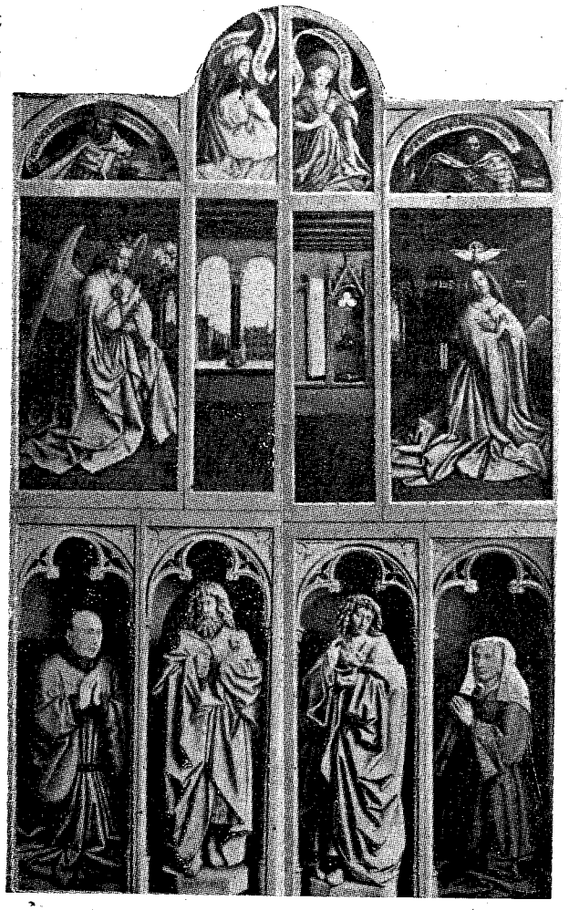


Fig. 177. — *van Eyck : Altarul Mielului mistic (închis)*
(după Propyl. VII. pl. XL).

Polipticul poartă numele de Altarul Mielului mistic şi este inspirat din Apocalips. El e destinat să glorifice pe Mântuitorul care s'a jertfit şi care, sub formă de miel, s'a lăsat înjunghiat pentru salvarea neamului omenesc, apoi pe cei doi sfinţi Ioan, Evanghelistul şi Botezătorul. Se ştie azi că această catedrală, Sf. Bavon, era pusă atunci sub protecţia sfinţilor Ioan, ceea ce explică rolul lor în poliptic. Altarul a fost terminat la 1432, după ce Jan van Eyck făcuse o călătorie în Portugalia, unde lăsase urme adânci despre influenţa sa. Deşi azi se găseşte la Gand, el fusese lucrat la Bruges, unde pictorul se

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

stabilise în 1430. Orașul Bruges, împreună cu Gand și Dijon, erau cele mai însemnate centre culturale și urbane ale Ducilor de Burgundia.

Jan van Eyck moare la 1441, după ce lăsase o serie importantă de tablouri, printre care admirabile portrete. El ne apare azi ca unul din ultimii mari pictori medievali, adică la care elemente însemnate de tradiție gotică s'au păstrat nestîrbite. Din repertoriul Evului Mediu îi vine, de pildă, acea temă a Mântuitorului sub formă apocaliptică. Autorul ei se bucură însă și de reputația de a fi un mare rânduitor de figuri într'o compoziție, așa încât, fie care personagiu apare admirabil pus în valoare, într'un tot bine echilibrat, ceea ce este o calitate mai modernă. Apoi, el știe să imprime maestate și grandoare unui personagiu, și prin felul în care îl drapează: draparea în cute multiple și bogate e făcută într'un așa de nobil stil, încât oretutindeni ea lasă o puternică impresie. Pe lângă toate aceste însușiri se mai spune despre el că este un mare realist. Nu un realist în sensul vulgar al cuvântului, adică un pictor care reproduce ad litteram și fără discernământ orice detaliu din natură, ci care alege și știe să supună ceeace vede la un control inteligent. Alegând, el observă atât în natura inanimată, cât și în persoana umană, trăsăturile caracteristice, adică cele în stare să dea impresia vieții, să creeze o atmosferă. El reușește astfel să realizeze o artă nobilă, sugestivă, perfectă din punctul de vedere al execuției, originală și vie, unică în istoria picturii.

Fig. 178. — *J. van Eyck. Portret de bărbat* (muzeul Brukenthal, Sibiu).

Melchior Broederlam se găsea la frontiera dintre școala franceză și școala flamandă; el poate fi revendicat, și de unii, și de alții, cu tot atâta dreptate. Jan van Eyck este însă șeful școalei flamande și cel mai mare reprezentant al ei, un artist de geniu, la începutul unei extrem de interesante perioade.

Altarul Mielului mistic e un poliptic, adică o operă compusă dintr'o serie de numeroase obloane (voleuri) care se pot deschide sau închide, după împrejurări. Inchis, el prezintă o Bună Vestire, sub două Sibile și doi Profeți, iar mai jos, în „grisaille", pe cei doi Sfinți Ion: Botezătorul și Evanghelistul, protectorii catedralei din Gand; la dreapta și la stânga lor sunt donatorul și soția lui, cei care comandaseră altarul.

Altarul deschis, natural că dimensiunile lui se vor lărgi, fiindcă va cuprinde întreaga suprafață mijlocie, adunată cu cea a celor două aripi. In partea de sus sunt pictate o serie de figuri de mărime supranaturală, foarte impunătoare, de proporții și de stil deosebite de figurile de mai jos, în care apare ceva, în compoziție și în tratare, în legătură cu stilul miniaturilor. De aceea se crede, fără să se poată dovedi cu siguranță acest lucru, că frații van Eyck, — dacă admitem această dualitate, — s'au pregătit pentru pictura în stil mare prin miniatură. Lor li se atribue un volum celebru de miniaturi **Les Heures de Turin,** azi distrus de un incendiu.

Fig. 179. — *J. van Eyck: Soția artistului* (după Propyl. VII. p. 553).

Tocmai din pricina contrastului între măreția figurilor de sus, care amintesc portaiurile catedrelor, și scenele mai mărunte, văzute cu un ochiu de miniaturist, din partea de jos a altarului, s'a putut critica ansamblul acestei opere, nu destul de unitară (Fig. 177).

In mijloc, sus, se găsește Dumnezeu-Tatăl, cu coroana papală pe cap, având la dreapta pe Fecioara Maria și la stânga pe Ion Botezătorul. La margine sunt grupuri de îngeri muzicanți, unii cântând în cor, alții ascultând la un cântăreț din organ, iar în părțile extreme, Adam și Eva, goi și rușinați, care prin păcatul lor sunt la originea nenorocirii neamului omenesc, spălat apoi prin vărsarea sângelui lui Christos. De aceia centrul tabloului, panoul cel mai însemnat din registrul de jos, reprezintă tocmai triumful Mielului, după sacrificiul Mântuitorului.

Jan van Eyck este și un neîntrecut pictor de portrete, unul din cei mai mari pe care-i cunoaște istoria. Figuri izolate — mai adesea — sau în grup, într'o comunitate admirabilă de sentiment, ca soții Arnolfini (Galeria Națională din Londra), nimeni n'a reușit vre-o dată să evoce viața fizică și cea sufletească cu intensitatea cu care le-a evocat acest genial Flamand. Un portret individual se găsește în țară la noi, la Muzeul Brukenthal din Sibiu. El reprezintă pe un bărbat cu o scufie albastră. (Fig. 178).

Dar nici unul din aceste portrete nu atinge perfecția supraumană pe care o întâlnim în imaginea soției însăși a pictorului, azi în Muzeul din Bruges.

Ochii inteligenţi şi niţel ironici, gura, trăsăturile feţei tinerei femei sunt, din punct de vedere al interesului picturei, exact pe acelaşi plan cu stofa plisată ce-i acoperă capul, cu blana ce bordează gulerul hainei, cu toate acele detalii cochete din îmbrăcăminte. In acest sens van Eyck e un realist. Tot ce e, în afară de el, tot ce există, prezintă pentru el un interes prodigios. Spre deosebire de alţi artişti, care dela o vreme, când au pictat de mai multe ori acelaşi motiv, simt un fel de oboseală şi se adresează mai mult memoriei decât observaţiei imediate şi atente, van Eyck totdeauna ascultă de impresia prezentă, venită dela lumea exterioară. Din aceste elemente el îşi constitue o lume a lui, realizată până la limita perfecţiunei, adesea mai strălucită decât cea exterioară. In acel moment el încetează însă de a mai fi un realist, intră în domeniul idealismului. El se serveşte astfel de elemente reale pentru a-şi construi domeniul lui de mister şi de poezie. (Fig. 179).

Fig. 180. — *Van der Weyden; Coborîrea de pe Cruce. (Escorial)*
(după Propyl. VII. p. 559).

Jan Van Eyck lasă elevi şi imitatori, oameni plini de veleităţi, dar departe de a se putea confunda, chiar pentru un ochiu neexperimentat, cu puterea de pătrundere a fizionomiilor, şi cu acel dar suveran şi irezistibil de a evoca viaţa, al maestrului. Şcoalei lui se alătură o alta, ieşită din învăţătura lui **Rogier van der Weyden** sau, pe numele său vallon, **de la Pasture,** şi el un pictor mare, ceva mai tânăr ca Van Eyck (moare în 1464). Mai mult desinator de cât colorist, Rogier cunoscuse şi Italia, pe care o vizitase în 1450. El inaugurează oare cum acel pelerinagiu, pe care mulţi nordici se cred obligaţi să-l facă în ţinuturile italiene şi corporaţiilor de pictori, a căror reputaţie pătrunsese până în oraşele flamande. El vine astfel în atingere cu unii reprezentanţi de seamă ai comerţului ori culturei italiene, al căror portret îl lasă. In acest contact cu Italia stă poate secretul influenţei pe care Rogier o exercită, nu numai în propria sa ţară, asupra unui elev talentat cum a fost **Hans Memling,** dar şi asupra pictorilor germani din valea Rinului, în special asupra lui **Ştefan Lochner** (1400—1451). **Konrad Witz** (1400-1446 ori 47), Elveţianul, format şi el în legătură cu arta Ţărilor de Jos, este capabil să se sustragă influenţelor şi să inaugureze, la Rinul de Sus, o artă a cărei însuşiri fundamentale este printre primele ce sugerează volumul şi relieful formelor. Lângă van Eyck, lângă van der Weyden, poate mai sus de cât acesta, cea de a treia mare figură a picturii flamande este **Hugo van der Goes,** cel care a ştiut mai bine de cât oricare altul să evoace idea de dramă, de puternic conflict sufletesc, în această artă a primitivilor Flamanzi.

Fig. 181. — *Hugo van der Goes: Altarul Portinari*
după Propyl. VII. p. 564).

Fire ciudată, cum se simte din ce a pătruns până la noi din opera acestui

Fig. 182. — *H. van der Goes: Adoraţia Magilor*
(după Réau, I. p. 355).

maestru, olandezul van der Goes se pare că înebuneşte spre finele vieţii şi moare într'o mânăstire, lăsând după el câteva capodopere, de vaste proporţii.

Opera capitală a lui Rogier van der Weyden se găseşte la Escorial, în Spania, şi reprezintă Coborîrea de pe cruce. Este evident că intenţiile artistului îl apropie mult mai mult de un sculptor, decât pe un van Eyck de pildă. La rigoare s'ar putea chiar vorbi de anume influenţe, pe care pictorul le deţine dela Claes Sluter, autorul Puţului lui Moise, de care am vorbit cu altă ocazie.

In opera lui Rogier van der Weyden mai întâlnim încă un element de patos, de emoţie ce se cheltueşte în gesturi, care era absent în opera lui Jan van Eyck. Oricare din personajele din această scenă e o mărturie despre această

afirmație: Fecioara, Sf. Ion, una din femeile din fund, care asistă la scenă și care abia își stăpânește durerea, Magdalena care-și frânge mâinile de groază, toți și toate se întrec să-și exteriorizeze sentimentele. E o notă nouă, care va avea o mare influență asupra artei Europei, asupra artei nordice în special (Fig. 180).

Fig. 183. — *Konrad Witz: Buna Vestire* (după Propyl. VII. p. 592).

Hugo van der Goes a lăsat trei opere splendide: Altarul Portinari (Uffizi), cu o adorație a păstorilor (Fig. 181), o adorație a Magilor (Fig. 182) și Moartea Fecioarei, toate trele de mari proporții. Ce ne izbește în fiecare din ele este puterea expresiei dramatice în raport cu temperamentul fiecăruia dintre personagii. Figurile eroilor săi sunt cele mai vii și mai expresive ce se pot închipui. Gruparea este puțin haotică, dar poate și aceasta contribue la impresia de monumental, ce se desprinde din fiecare din ele.

Witz, care este printre primii pictori de peisaje reale pe care-i cunoaște arta, preferă totuși scenele cu puține personagii, petrecându-se în interioare (Fig. 183). Fecioara, Ingerul, în această Bună Vestire, Profeți și Sibile în alte compoziții, cum sunt cele așa de cunoscute din Basel, ori cele din Geneva, toți poartă vestminte grele și bogate, ca săpate în piatră. Figurile, și ele, sunt scăldate în aer, le putem înconjura cu privirea, rotunde și grele. Pe ziduri, pe podele, se joacă lumina, distribuită cu o înțelegere pentru sugerarea reliefului pe care n'am mai întâlnit-o în așa grad în arta medievală. Fiecare obiect e însoțit de umbra lui proectată pe ziduri, pe podele, așa ca să simțim că el se ridică în aer, că-l putem apuca cu mâna, că nu e o simplă pată plăcută, de culoare.

La un nivel, poate mai puțin ridicat, de cât cel al lui Jan van Eyck, Rogier și Hugo van der Goes, Witz aduce o notă originală în acest sfârșit al Evului Mediu, atât de variat și de interesant.

După ei, ne așteaptă Renașterea și cu studiul ei începem cea de a doua parte a primului volum al Manualului nostru.

PARTEA II-a.

RENAȘTEREA

Introducere

Secolul al XV-lea (Quattrocento), mai ales începutul lui, deși important, nu este decât o epocă de pregătire pentru ceeace va veni după el. Ca și Ioan Botezătorul față de Isus, el are rolul de a anunța timpuri mai bune și mai complete, în care publicul și artiștii vor găsi un echilibru, după care umblau de multă vreme pe cărări grele și întunecoase, fără ca un cercetător să știe de altul, dar care cărări, din fericire, au condus pe unii la liman.

Mulți simțeau nevoia unei schimbări de orizont în artă, dar le-ar fi fost greu să spună cum. Ca în toate vremurile de mari prefaceri spirituale n'a rămas însă de cât ceea ce era cu adevărat nou și util, ceea ce putea fi pus cu folos în serviciul unui ideal, care se presimte la finele Evului Mediu, dar care nu e complet lămurit de cât la finele secolului XV-lea. Ce elemente compuneau acest ideal? Dorința de a se apropia cât mai mult de realitate și de a o înfățișa cât mai conform cu doctrinele ce ar rezulta din familiarizarea cu arta antică; cunoașterea omului, fizic și moral, în trupul și acțiunile lui, urmare a pornirilor sufletești, în ce fiecare din noi are mai individual; înfățișarea persoanei umane, nu într'un mediu abstract, în afară de timp și spațiu, ci în mediul înconjurător normal, cu toate detaliile lui infinit variate; ajungerea la o sugerare a celei de a treia dimensiuni, adică bazarea impresiei produse asupra privitorului, nu pe decorativ, ci pe plastic, nu pe o suprafață frumos armonizată, în liniile și tonurile ce o compun, ci pe iluzia că totul e redat conform naturei și legilor optice.

Ca în totdeauna în artă, o schimbare în spiritul cu care se concepe un subiect, o schimbare a subiectului însuși, este însoțită de mari modificări în tehnicele, adică în mijloacele de expresie ale artistului. N'am asistat oare, la finele Evului Mediu chiar, la apariția planșetei de lemn, a tabloului, ca suport, și a uleiului, ca purtător de culoare, odată cu intrarea portretului și a peisajului în arta Apusului?

Toate aceste multiple preocupări vor duce pe artiști, pe unii la studiul anatomiei ca bază a desenului (să nu uităm că omul devenise tema lor de predilecție); pe alții la descoperirea perspectivei, a legilor care dictează raportul dintre diferitele planuri succesive ale unui tablou; pe o a treia categorie la studiul precis al distribuirei luminei, adică la clar obscur ca metodă de lucru.

Nicăeri însă neliniștea și dorința de reînoire n'au fost mai vii și mai bogate în urmări ca în Italia. S'a ajuns astfel la acea mișcare desrobitoare, care a stăpânit spiritele timp de aproape un secol și jumătate și care s'a numit mai târziu „Renaștere", fiindcă s'a considerat că înseamnă o naștere din nou a ceeace fusese, o întoarcere la trecutul îndepărtat, adică la idealul și la practicele artei antice.

S'a întâmplat însă cu acest fenomen ceea ce se întâmplă de multe ori atunci când se studiază neevolutiv și cam sumar un curent oarecare: s'a confundat momentul suprem al acestei stări de spirit și al operelor de artă care-l caracterizează, cu începuturile. Nu s'a ținut îndeajuns seama că pentru a ajunge la însușirile pe care le constatăm în momentul în care Renașterea și-a ajuns plinul și desăvârșirea, a trecut printr'o perioadă de formație, care s'ar putea întâmpla să fie diferită, în orice caz să nu corespundă exact cu imaginea pe care ne-o facem atunci când analizăm produsele ei supreme. Și altfel, concluziile la care am ajuns cercetând momentul cel mai înalt al acestei perioade artistice, una din cele mai bine caracterizate și mai înalte din istoria artei, s'au aplicat și la perioada anterioară, cea de pregătire. Iar însușirile ce constatam atunci au fost considerate ca apărute aproape toate dintru început, fixe și definitive. De aceea s'a putut vorbi de o ruptură, către începutul secolului al XV-lea, între Evul Mediu și Renaștere.

Așa prezentată însă chestiunea nu este exactă decât în parte. In realitate fenomenul Renașterii în Apusul Europei e mult mai nuanțat și mai diferit dela o regiune la alta. Chiar la același popor el trece prin faze succesive. In orice caz, se poate spune că sub forma sa cea mai precisă și mai clară, el s'a cristalizat în Italia. Italia este teritoriul, nu numai al experiențelor celor mai concludente și mai vaste, dar locul unde Renașterea s'a desvoltat mai plin și mai complet. Și, după cum, în perioada care se termină în Apus la pragul Renașterei, Franța se găsea constant în fruntea celorlalte națiii și ceea ce se întâmpla în domeniul artei, sub toate formele ei, în acea țară, influența ceea ce se petrecea aiurea, așa în cât studiul experiențelor franceze constituia un tablou viu și suficient pentru a înțelege mai toată evoluția artei în Evul Mediu, tot așa în perioada Renașterei ceea ce se va petrece în Italia va fi determinant pentru aproape tot restul Europei. Atenția noastră va trebui deci să se oprească în chip deosebit asupra cazurilor care iau naștere în această țară.

Spuneam că în noțiunea de „Renaștere" este implicată ideea unei întoarceri spre arta trecutului, spre cea clasică greco-romană. Ne aducem aminte că am asistat, chiar înainte de Renașterea propriu zisă, la câteva manifestări care constituiau simptome interesante pentru cine vroia să cunoască pulsul artistic italian. La Capua, în Sec. XIII, pe de o parte, pe de alta de către Niccolò Pisano, se făcuseră încercări de a se da o nouă înfățișare sculpturei, în subiectele și spiritul ei, la contactul cu operile rămase dela strămoșii Romani. Apoi, în alt domeniu, și acela tot atât de interesant, am asistat la tentativa lui Pietro Cavallini de a insufla mozaicului din vremea sa ceva din monumentalitatea, din seninătatea antică, din forma armonioasă și plină a artei clasice. Se citează o imagine a lui Christ, care a putut fi comparată chiar cu un Jupiter Olimpian.

Dar aceste simptome, interesante însă sporadice, n'au avut urmări. Ele arată cel mult că exista în poporul italian o neliniște latentă, și că alături de manifestările oficiale — cele care corespundeau cu dorința generală a opiniei publice, ceva trăia în sufletul unor artiști, care nu putea fi satisfăcut prin

producția curentă. Acest ceva misterios, care va ajunge la o completă exprimare numai la finele sec. al XV-lea și începutul sec. al XVI-lea, era destul de viguros, pentru ca atunci când circumstanțele vor fi favorabile să se impună ca un irezistibil ideal artistic. De altfel, multe împrejurări contribue în Italia ca acest fenomen să se producă mai de grabă decât în alte părți în Europa. Mai întâiu, puține erau regiunile așa de impregnate de clasicism, așa de pline de amintiri ale lumei antice, ca Italia și Grecia. Grecia însă, în această vreme nu poate conta. Ea e supusă Turcilor, se află într'o stare așa de mizerabilă, că deabea își poate menține existența. Chiar comparată cu alte provincii bizantine, viața ei culturală e cu totul redusă, aproape inexistentă.

Italia apoi și Italienii aparțineau așa numitei lumi mediteraneene, erau animați de spiritul care trăește la toate popoarele din jurul acestei mări fericite, albastră și scăldată de soare. La toate aceste neamuri omul, sufletul și corpul lui, interesează mai mult decât orice alt subiect. Iar această înclinare nu se putea să nu se apropie de felul de a simți și de a se realiza al lumei vechi.

Dar mai era ceva, care favoriza atunci localizarea în Italia a Renașterei, fiindcă și amintirea romană, și spiritul mediteranean au existat acolo din toate timpurile, fără ca să poată determina o mișcare de astfel de proporții. Trebue să admitem anume elemente supra-adăugate, care acționează ca niște fermenți, în deosebi în sec. al XV-lea. Un atare element este **umanismul,** adică mișcarea caracteristică prin nevoia de a cunoaște complet și obiectiv omul, pornind dela imaginea lui, așa cum ea reieșea din textele pe care lumea antică le transmitea posterității: texte filosofice, istorice, literare, sau de orice altă natură. Umanismul n'a produs Renașterea cum s'a crezut multă vreme; a contribuit însă enorm ca să clarifice opiniile artiștilor asupra felului în care lumea antică considerase pe om și, prin urmare, ca să modifice concepția pe care Evul Mediu o avusese până atunci despre acest important subiect.

Grecia bizantină, cu care Italia avea continue legături; Grecii învățați din Constantinopol, după cucerirea acestui oraș de către Turci, au lua o parte vie la propagarea ideilor umaniste. Și mai înainte de cucerirea capitalei Imperiului de Răsărit, dar mai ales după căderea ei în mâinile Turcilor, mulți învățați, care nu pierduseră contactul cu literatura și filosofia antică, posesori, mai ales, ai unor manuscripte originale de autori vechi, s'au refugiat în Italia, s'au stabilit acolo, în primul rând la Florența, unde-au întemeiat o nouă „Atenă" și unde-au fost protejați de principi și de potentați. Astfel, prin răspândirea clasicilor Greci, ei au transformat complet ideile oamenilor din Apus, mai ales cele ale Italienilor, au îmbogățit cu noțiuni cultura acestora, începând de prin secolul al XV-lea.

Se crede în genere — și această idee este în mare parte exagerată dacă nu complet eronată, după cum eronată era ideea că Renașterea n'a variat, că ea a rămas aceeași dela începutul până la sfârșitul ei, — că artiștii Renașterei au dorit să „copieze", adică să refacă cu mijloace moderne modelele pe care le primiseră dela Greci (până la oarecare punct), dar mai ales dela Romani, căci multă vreme arta grecească n'a fost cunoscută în Italia decât prin interpretări romane ale frumoaselor originale grecești. Este însă demonstrat: copiștii, ca să reușească operația lor — și cu cât reproducerile sunt mai perfecte, cu atât legea este mai exactă — trebuie să stăpânească o îndemnare tehnică fără greș și să fie lipsiți de acel interes pasionat, viu, de acea reacție proprie

şi irezistibilă în faţa operei ce execută. Cu alte cuvinte, când copiază, ei trebuie să aibă o îndemânare tehnică impecabilă şi să-şi interzică de a simţi ceva prin ei, mulţumindu-se să redea, aproape ad litteram, modelul ce au în faţa ochilor. Ori, în realitate, artiştii ce pregătesc Renaşterea se prezintă cu calităţi tocmai contrare: ei sunt adesea imperfecţi tehnicieni, însă oameni care, gândindu-se pentru prima dată liber, în faţa naturii şi a omului, n'au alt gând decât să pătrundă cât mai adânc în cunoaşterea acestor teme, cu o vioiciune de reacţii pe care n'o puteau avea ultimele perioade ale Evului Mediu şi pe care n'o va mai avea perioada de mai târziu, epoca post-rafaelită. De aceea, a face din artiştii Renaşterei simpli copişti ai antichităţii, este a nu-i înţelege şi a le face o nedreptate, a-i considera lipsiţi de calităţile lor cele mai evidente.

Este drept că atunci când se găsesc în prezenţa producţiei antice ei o consideră cu o admiraţie fără margini, dar nu ca pe un model destinat să fie copiat în mod pasiv, ci ca pe o sursă de învăţături, care să le servească pentru a se regăsi pe ei înşişi şi a-şi croi singuri drumul. In faţa problemelor estetice, care se puneau pentru oamenii Renaşterei, antichitatea le arată cum să rezolve dificultăţile. Cu alte cuvinte, opera antică este pentru ei o lecţie preţioasă în ce priveşte metoda de care să se servească pentru a se exprima în chip complet, pentru a-şi exterioriza simţirea şi gândurile. Modelul antic se găsea, aşa zicând, pe o linie paralelă cu cea pe care trebuia s'o urmeze ei înşişi, pentru ca să ajungă în chip sincer şi original, dar servindu-se de experienţa marilor lor înaintaşi, să dea viaţă simţirei lor, inspiraţiei lor, în faţa omului şi a naturei.

Insă, ca în toate timpurile, şi la începutul sec. al XV-lea, artiştii se împart în două categorii: de o parte cei nerăbdători, novatorii, oamenii „moderni"; de alta, cei mai calmi, mai îndărătnici, care ţin încă la tradiţie şi se consideră moştenitorii ideilor trecutului. Aceste două grupe, la care se adaogă şi altele, intermediare, nu se duşmănesc, n'au una faţă de alta atitudini intolerante. Ei sunt mai îngăduitori şi mai înţelegători ca noi, cei de astăzi: se admit, se stimează reciproc, îşi transmit unii altora sugestii. Novatorii îşi dau seama de forţa trecutului, se feresc de a părăsi cu totul drumul cunoscut, parcurs de atâţi înaintaşi, ca să ajungă să realizeze opere de toţi preţuite; ceilalţi nu disprețuiesc avantagiile rezultate din inovaţiile, pe terenul teoretic şi practic, adică tehnic, introduse sub impulsul ideilor moderne. De aceea, toată epoca premergătoare Renaşterei, de mulţi autori înglobată direct acesteia, dar care în realitate nu e decât o fază de trecere, fără de care greu s'ar explica arta de mai târziu, este plină de personalităţi la care constatăm coexistenţa normelor vechi cu unele sau altele dintre principiile noui. Este tocmai ceea ce face pentru noi modernii aşa de instructiv studiul acestei perioade.

QUATTROCENTO

Sculptura.

In nici o ramură de activitate artistică legătura dintre antichitate şi secolul al XV-lea nu este mai strânsă decât în sculptură şi arhitectură. In domeniul picturei însă lucrurile se petrec altfel, mai ales la început. Pictura va prezinta atunci un caracter franc de tranziţie şi, în multe privinţe, va continua Evul Mediu. Mai întâi, de la cine s'ar fi putut inspira? Pictura antică era în sec. al XV-lea prea puţin cunoscută. Ceeace rămăsese de la cei vechi dispăruse de-alungul secolelor, iar descoperirile sensaţionale, cele care să ne pună în faţa unor decoraţii murale directe, ca la Pompei şi Herculanum, nu se vor face de cât târziu, la mijlocul secolului al XVIII-lea. De aceea pictorii când vor să împrospăteze arta lor, în afară de acele inovaţii pe care le fac în urma unor studii speciale, cum ar fi perspectiva, clar-obscurul, cunoaşterea anatomiei, sunt nevoiţi să introducă, în domeniul propriei lor arte, observaţiile pe care le făcuseră din contactul cu cealaltă artă, cu sculptura veche. De aici atitudinea de statui a multora din personagiile lor; de aici atenţia pe care o dau draperiilor; de aici chiar copiarea directă, fără nici un fel de rezervă, a unor figuri sau a unor grupe statuare celebre, şi introducerea lor în tablourile timpului, ca la Mantegna, de pildă.

Dintre toate manifestările artistice ale Renaşterei, acele care se pot pune de la început în legătură cu o dată precisă, sunt tot cele din domeniul sculpturei. Renaşterea în sculptură are actul său de naştere în concursul care se ţine la Florenţa, în 1401, pentru terminarea porţilor de bronz ale Baptisteriului, lăsate neterminate de Andrea Pisano [1]).

Subiectul acestui concurs era Sacrificiul lui Abraham. Intr'un medalion de forma unui trifoi cu patru foi, cum întâlneam adesea în ornamentica gotică, trebuia să se închidă scena, luată din Vechiul Testament. Printre cei şapte candidaţi se găsea un sienez: Iacopo della Quercia (1374—1438) şi doi florentini: Brunelleschi sau Brunellesco, pe care îl vom găsi şi ca arhitect (1377—1447), şi Lorenzo Ghiberti (1381—1455). Cel din urmă a fost declarat învingător. El a primit comanda, la care lucrează până către mijlocul secolului, căci, la cele două porţi nordice, pentru care se ţinuse concursul, se vor adăuga ceva mai târziu cele două porţi orientale, care i se dau tot lui spre executare.

Aici, în bassoreliefurile de bronz ale Baptisteriului, apar pentru prima dată semnele precursoare ale stilului Renaşterei: pe de o parte inspiraţia spri-

---

1) Cf. Introducerea lui W. von Bode la vol. VIII din Colecţia Propyläen, p. 9.

jinită pe realizările artei antice; pe de altă parte urmărirea cât mai fidelă a naturii, scoaterea în relief a trăsăturilor individuale, adică aceea ce obişnuit se numeşte realism.

Înţelegere pentru principiile şi stilul antichităţei şi o puternică tendinţă realistă sunt cele două trăsături dominante în sculptura primelor decenii din Quattrocento. Aceste caractere însă, mai ales primul, le-am constatat ocazional şi în studiul nostru asupra Evului Mediu, după cum ştim. Către mijlocul secolului XIII-lea, am văzut apărând un curent de reînoire a artei timpului, al cărui punct culminant coincidea cu domnia Impăratului Frederic al II-lea, la curtea italiană a acestuia. El avea ca centru oraşul Capua şi se inspira în deosebi de la resturile antice găsite nu departe de acel oraş. L'am considerat atunci ca un fel de primă fază a Renaşterei. L'am întâlnit continuat de Niccolò Pisano şi de Giovanni, fiul acestuia, în opere pe care de asemenea le-am analizat. Astfel, apropierea sculpturei de arta antică nu este un lucru cu desăvârşire nou. Curentul a fost însă întrerupt brusc. Imprejurările nu erau favorabile. O înclinare voluntară şi conştientă spre clasicism, pornită din dorinţa de a se inspira cât mai mult de la formele şi formulele antice, acum se arată mai întâiu, după o pregătire care avusese loc, nu numai pe terenul artei, ci şi pe cel al ideilor generale.

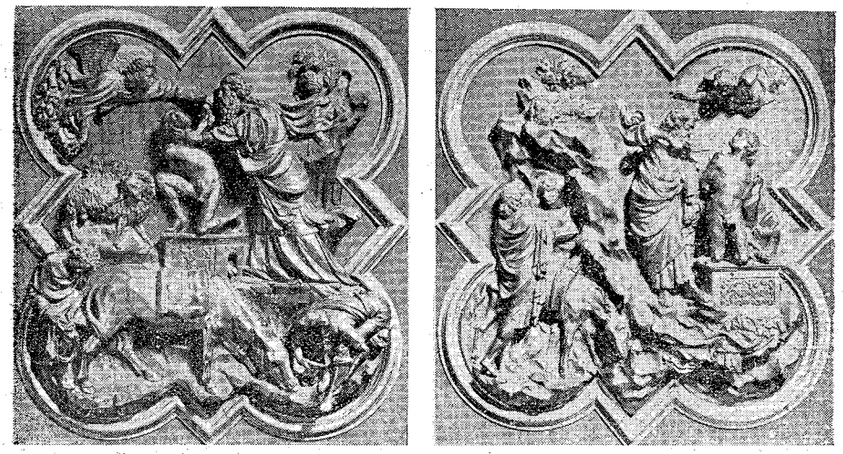


Fig. 184. — *Brunellesco şi Ghiberti: Tema concursului din 1401 (Sacrificiul lui Abraham)*

(după Propyl. VIII. p. 187).

Să ne întoarcem acum la cele două lucrări de concurs ale sculptorilor florentini, la cea a lui Brunellesco şi la cea a lui Ghiberti, ca să vedem întru cât ele justificau aprecierile de mai sus.

La **Brunellesco** (Fig. 184) (de altfel şi la Ghiberti), forma spaţiului care trebuia să fie ocupat de bassorelief este încă gotică: un câmp cu înfăţişarea unui trifoi cu patru foi. Este cadrul care aşa de des închidea ornamentele din faţadele catedralelor, o suprafaţă destul de neregulată, deci cu atât mai greu de umplut în chip natural.

Brunellesco reprezintă pe Abraham în momentul în care, voind să implânte cuţitul în gâtul fiului său Isaac, este oprit, printr'un gest brusc, de un înger. Jos sunt două personagii secundare şi un măgar. Personagiul din stânga este interesant, pentrucă, în executarea lui, artistul s'a inspirat de la antichitate. Îi cunoaştem modelul: este cunoscuta statue „le tireur d'épine" Deosebirea este că tânărul, aşezat pe o piatră ca să-şi scoată spinul din talpa piciorului, este gol la cei vechi, însă îmbrăcat, la Brunellesco, cu un vestmânt care îl drapează.

Din punctul de vedere al sentimentului dramatic, al preciziunei cu care e redată mişcarea impetuoasă, opera este poate superioară celei a lui Ghiberti. In atitudinea lui Abraham, în gestul lui vehement, dar aşa de natural, în draperia care flutură, este un avânt pe care nu-l găsim în compoziţia mai potolită a acestuia. Ea păcătueşte însă prin faptul că, mai ales în partea de jos, cele două figuri au fost introduse oarecum arbitrar; ele nu erau absolut necesare, acolo unde le-a aşezat artistul.

Dacă trecem acum la cealaltă lucrare, la cea a lui **Ghiberti,** constatăm mai multă claritate, mai multă ordine, mai multă naturaleţă. Cu fiecare din aceste calităţi sculptorul se apropie de spiritul artei antice. Astfel, compoziţia se închide în chip fericit în spaţiul care trebuia decorat. Din acest punct de vedere ea este superioară, fără să mai vorbim de execuţie, care în opera lui Brunellesco era ceva mai brutală, mai aspră, pe când aci totul este uşor şi liber tratat, mai conform ca practica marilor sculptori greco-romani. Isaac apoi are atitudinea fericită a unui tânăr zeu păgânesc, aşezat pe un altar. In sfârşit, cele două figuri accesorii, peisagiul, totul ne spune că sculptorul n'a simţit nici o dificultate ca să pună de acord liniile esenţiale ale compoziţiei cu forma de care dispunea. Poate că un judecător mai sever ar găsi un defect în proporţiile animalului, prea reduse, faţă de restul figurilor reprezentate; atât, şi nimic mai mult.

Ghiberti a fost astfel declarat învingător, a căpătat comanda, iar felul în care a executat porţile Baptisteriului, a determinat un curent în arta italiană, de care se va resimţi toată sculptura din prima jumătate a sec. XV-lea.

După terminarea porţilor de la Nord, corporaţiile industriaşilor şi negustorilor florentini, mulţumite de rezultat, l-au însărcinat tot pe Ghiberti cu executarea porţilor dela Răsărit ale Baptisteriului. Aci sculptorul a avut mai multă libertate de cât în opera precedentă. De altfel, ideile estetice evoluaseră mult în interval. Forma spaţiului de ornat, care în lucrarea precedentă era încă medievală, a fost înlocuită cu patrulatere — un cadru mai clasic — care se succed, pe două şiruri verticale. (Fig. 185). Ele sunt ocupate de subiecte luate tot din Vechiul Testament. De jur împrejur, bassoreliefurile sunt înconjurate de o bandă, adică de un fel de cadru, în care apar medalioane, delicat sculptate, şi firizi, în care sunt statui mititele. Perfecţia execuţiei acestor ornamente, fidelitatea cu care este imitată natura, fantezia cu care sunt găsite temele, totul este aşa de remarcabil, încât Michel Angelo obicinuia să spună de aceste porţi, că ele ar merita să fie uşile Paradisului.

La marginile exterioare, tot ca un fel de cadru, sunt ornamente florale sau din regnul animal, unele în relief mai mic, altele în relief mai pronunţat. Aci se constată, odată mai mult, fertilitatea invenţiei lui Ghiberti. Totuşi, pentru mulţi cunoscători şi, între alţii, pentru Bode, autorul introdu-

cerei la volumul din colecţia Propyläen, consacrat „Pre-Renaşterei", (Frührenaissance), porţile de la Nord, adică cele dintâiu executate, par mai personale şi deci mai însemnate, prin influenţa pe care o vor avea asupra desvoltărei sculpturei. Bode nu vede cu ochi buni multiplicitatea până la oboseală a personagiilor, în bassoreliefurile mai recente. I se pare chiar că artistul n'a putut evita o oarecare confuzie, că spiritul lui, inventiv în ce priveşte figurile, n'are destulă claritate în compoziţie, nu ajunge s'o facă aşa de expresivă, ca în celelalte porţi.

Poate că explicaţia acestui defect trebue căutată în faptul că sculptorul este un artist de tranziţie. In el perzistă reminiscenţe puternice de artă gotică, alături de simptome prevestitoare ale artei celei noui. In prima operă elementul gotic era mai pronunţat. In porţile de la Răsărit elementul modern, în legătură cu arta antică, predomină şi încurcă, poate, până la oarecare punct, puterea de creaţie a artistului, a cărui educaţie iniţială stânjenea efortul de a se acomoda vremurilor mai noui.

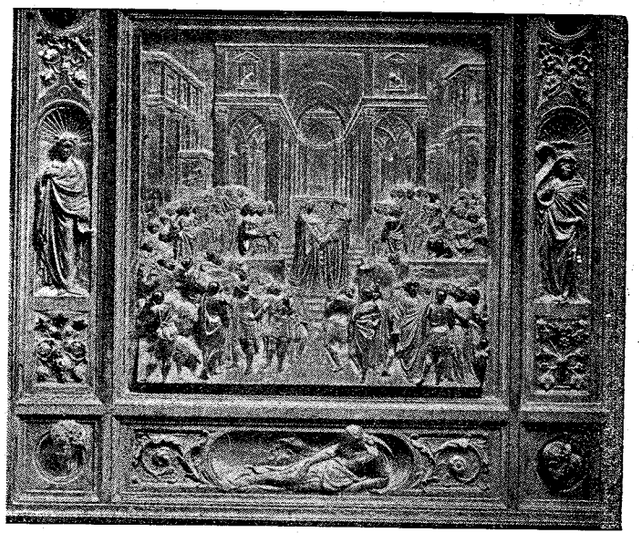


Fig. 185. — *Ghiberti: Porţile de Est ale Baptisteriului. (Fragment)*

(după Aubert, II. p. 9).

Aceleiaşi categorii de spirite aparţine un alt important sculptor, **Iacopo della Quercia**, concurentul sienez pentru porţile Baptisteriului, şi el învins de Ghiberti. Trăeşte de la 1374 până la 1438. Spre deosebire de Ghiberti, natură echilibrată, sigură pe sine, Iacopo este unul din acei artişti, care nu se simt bine nicăeri, care îşi petrec viaţa insinuindu-se şi cercetând şi care, ca să-şi astâmpere neliniştea lor iscoditoare, au găsit remediul în călătorii. In unul din aceste drumuri, fără să se poată preciza documentar când şi cum, se presupune că el a venit în contact cu artişti aparţinând grupului nordic, adică artei burgundo-flamandă. Urme şi ecouri, mai ales din opera foarte cunoscutului sculptor Claes Sluter, se simt în cea a lui della Quercia. Sculptura Flamandului, de un realism aşa de pronunţat, bazat pe forţă şi expresie, având încă atâtea legături cu arta gotică, din Nord-Estul Franţei, a deşteptat simpatie în Italia şi a lăsat urme în opera lui. Cu cât înaintează în viaţă, cum era natural, el pare însă să renunţe la ceea ce-i venea din trecut şi să se lase mai pătruns de farmecul idealului

Renaşterei. Din acest punct de vedere evoluţia lui este logică şi pe aceeaşi linie cu acea a lui Ghiberti.

Din opera sa, variată şi numeroasă, ne vom opri la două lucrări, un monument funerar şi un bassorelief. Monumentul Ilariei del Carretto se găseşte în mijlocul catedralei din Lucca, oraş vecin cu Florenţa (Fig. 186), şi se bucură de o reputaţie universală. Artistul ne învederează aci nu conflictul, ci coexistenţa armonică a celor două tendinţe, în care se reflectează, pe de o parte trecutul, pe de alta prezentul, a moştenirei Evului Mediu şi a premiţiilor timpurilor celor nouă. Poziţia acestei figuri mortuare „gisante" este încă medievală, ca şi draperia în cute largi şi grele care o acoperă de toate părţile. Unde însă sentimentul cel modern îşi face apariţia, este în felul în care sunt tratate faţa şi mâinile personagiului, în dragostea, în bucuria chiar, pe care artistul le încearcă la redarea frăgezimei particulare a pielei, a trăsăturilor fine ale moartei. Acelaşi lucru se observă şi în geniile care poartă de jur împrejurul piedestalului acestui mormânt o grea ghirlandă de fructe, copiată după vre-o ruină de monument roman, şi ea un element antichizant.

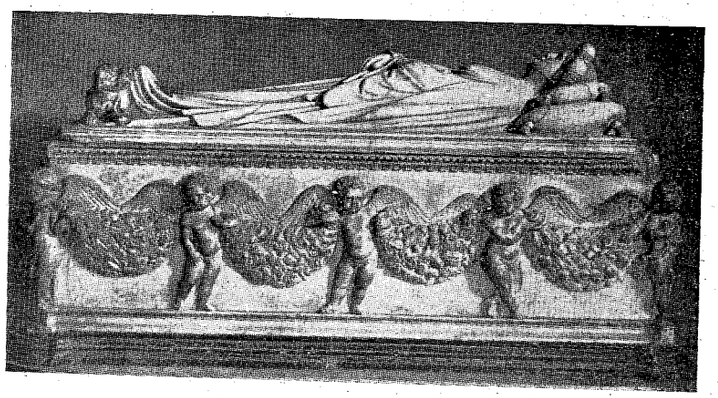


Fig. 186. — *Della Quercia: Monument funerar*

(după Propyl. VIII. p. 178)

Ceva mai târziu, i se comandă artistului, de oraşul Bologna, să execute porţile de bronz ale bisericii Sf. Petroniu. In această lucrare prevalează mai ales amintirea antichităţii (Fig. 187), ca, de pildă, în Creaţia lui Adam. Dacă am compara-o cu bassorelieful lui Ghiberti, am constata deosebiri mari, rezultate nu numai din diferenţele de temperament ale celor doi sculptori, căci ele nu-s proprii numai lor, ci se pot urmări şi la alţi artişti, ci din cauze mai profunde şi mai generale de cât simplele nepotrivîri de fire. In acestă perioadă de formare a stilurilor, la tot pasul întâlnim două atitudini: pe de o parte a celor ce tind spre o individualizare a imaginilor mergând până la portret, văzut uneori cu o înţelegere deosebită pentru graţie, dintr'un sentiment de simpatie pentru figurile care le întrupează, graţie colorată adesea de o uşoară tristeţe melancolică; pe de altă parte a celor care văd în om mai ales trăsăturile generale, tipice oarecum şi impersonale, comune unei întregi categorii de indivizi. In redarea acestor forme idealizate, artiştii se vor servi de o tehnică mai sumară, care nu va intra în prea multe detalii. Aceste figuri, repre-

zintând oarecum omenirea în genere şi nu pe un om individual, vor purta înscrise în ele o demnitate, o gravitate, o pasiune aproape tragică uneori, ceea ce va face pe mulţi cercetători să le prefere celor dintâi. Prin această exagerare a „generalului omenesc", prin acest sens al monumentalului şi al tragicului, della Quercia anunţă pe Michel Angelo. In arta predecesorului său, Michel Angelo va găsi o parte din elementele componente ale concepţiei sale virile. Cu geniul său extraordinar, el le va accentua, le va intensifica, le va duce până la limita supremă, la care a fost vreodată unui om dat să ajungă în domeniul sculpturei; pentru prima dată ele au fost însă simţite de della Quercia, cum se vede din acest relief.

In sfârşit, un al patrulea artist interesant din această epocă de tranziţie este **Antonio Pisano** numit şi **Pisanello.** Deşi trăeşte de la 1397—1455, deci aproximativ în aceiaşi vreme cu ceilalţi, el este mai legat decât ei de secolul precedent. Este un mare călător, şi-i găsim urma la curţile multor suverani ai timpului. Ocaziunea nu-i lipseşte deci de a veni în atingere cu arta Nordului unde, după cum ştim, înflorea miniatura pe pergament, şi tapiseria, adică scenele de mari proporţii, ţesute din lână şi mătase. In Nord, cu deosebire în oraşele Tournai şi Arras, tapiseria ajunsese la o mare înflorire. Bucăţile în care se reprezentau scene de vânătoare, ori subiecte luate din istoria veche, din Noul şi Vechiul Testament, sunt de multe ori imaginate pe un fond de frunze şi flori, aşa numitele „verdures". Pisanello este aşa de sedus de acest stil decorativ încât, ca pictor, de multe ori el aşează un astfel de fond cu ramuri, cu fluturi şi insecte, îndărătul portretelor pe care le prezintă.

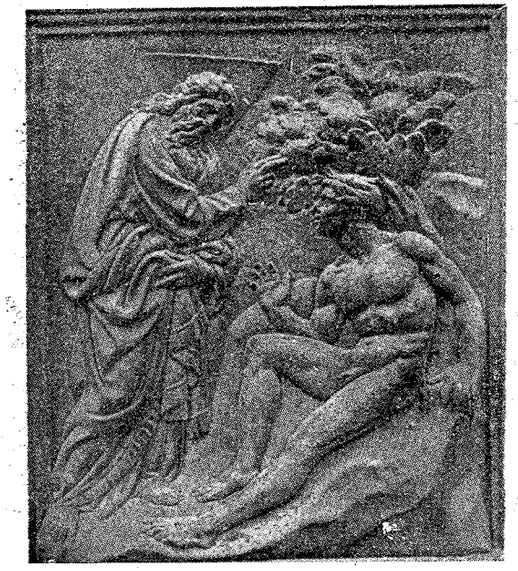


Fig. 187. — *Della Quercia : Adam.*
(după Propyl. VIII. p. 182).

Dar nu ca pictor ne interesează acum Pisanello, ci ca sculptor-medailleur, ca topitor în bronz. Medailleur devine Pisanello numai spre sfârşitul vieţii, după 1438, atunci când Împăratul Bizanţului, Ion Paleologul, face o vizită ducelui Florenţei, în vederea unei acţiuni comune în contra Turcilor, care ameninţau din ce în ce mai mult Constantinopolul. Pisanello văzuse la curtea ducilor Burgundiei imagini rotunde în metal, care reprezentau potrete în miniatură de personagii celebre. Pe de altă parte, medalia, ca atare, exista. Ea era un obiect rar, dar exista, în mare parte ca o imitare a plăcilor cu figuri de împăraţi sau de consuli şi chiar a monedelor antice. El decide să se consacre în deosebi acestui gen. In bucăţi de bronz sau chiar de aur uneori, ceva mai mari decât monedele obicinuite (mergând până pe la 10 cm., în diametru), pe o parte reprezintă

figura celui pe care vrea să-l celebreze, iar pe cealaltă, pe dosul, adică pe reversul medaliei, compune o scenă, fie în legătură cu un fapt cunoscut din viaţa personagiului reprezentat, fie o alegorie, fie o simplă deviză. Când el redă numai figura este evident mai puţin novator, decât atunci când imaginează compoziţiile ornamentale, pe care le destină reversului medaliilor sale.

Fig. 188 reproduce câteva din medaliile lui Pisanello. In adevăr, dacă examinăm prima dintre ele, reprezentând pe Lionello d'Este, cu un leu şi un amoraş, pe revers, în partea în care este reprezentat chipul prinţului, cu toată arta de portretist a lui Pisanello, nu vedem un stil deosebit de cel al imaginelor pe care le-am fi putut întâlni în sec. XIV-lea. Fără îndoială, este mai mult accent în figura, conturată cu atâta precizie; o energie care, cu toate

Fig. 188. — *Pisanello : Medalii.*
(după Propyl. VIII. p. 173).

proporţiile minime ale portretului, îi dau o înfăţişare statuară. In cealaltă parte însă, simţim numai decât pe artistul original, pe omul Renaşterei, mai în legătură cu un stil, sprijinit pe cel al clasicilor.

Aceiaşi remarcă dacă trecem la cea de a doua medalie, reprezentând pe Malatesta. Pe reversul medaliei observăm pe Sft. Eustaţiu, în momentul în care îi apare crucea pe care este răstignit Mântuitorul. Alături de el se găseşte calul, de pe care tocmai a descălecat. Intr'un spaţiu de câţiva centimetri patraţi, artistul a reuşit să ne dea trăsăturile esenţiale ale unei scene complicate, cu toată vigoarea şi grandoarea unei mari compoziţii decorative. Talentul lui deosebit se vede şi din felul în care a ştiut să umple, natural, fără nici un

fel de sforţare aparentă, spaţiul rotund al medaliei. Iar „racursiul" calului văzut din dos, de un desen aşa de îndrăzneţ, aşa de nou pentru vremea în care a fost executat, rămâne până azi un lucru demn de mare admiraţie.

De altminteri Pisanello este unul din cei mai mari şi mai înţelegători artişti, când e vorba să redea animalul. Desenurile lui cu fiare ori cu animale domestice, sunt adevărate capodopere. O expoziţie făcută mai anii trecuţi la Paris, a dovedit că acest artist, ale cărui mijloace de expresie obişnuite erau medaliile, gen de obiceiu prea puţin luat în consideraţie, ajunge totuşi să egaleze pe cei mai mari dintre contemporanii săi. Prin astfel de compoziţii Pisanello face să progreseze arta timpului, şi nu numai ca medailleur. Prin acţiunea pe care aceste medalii o exercită asupra sculpturii monumentale, ele lasă urme adînci în arta statuară a secolului al XV-lea.

Am studiat în capitolul precedent pe artiştii, al căror punct de vedere estetic şi moral, fel de a concepe arta şi de a o executa, atitudine în faţa naturei şi a omului, îi lega tot atât de mult de trecutul gotic, ca şi de prezentul quattrocentist. In ei tradiţia şi nevoia de inovaţie se înfruntau cu puteri aproape egale. Contemporan cu ei, tot la Florenţa, aflăm însă un adevărat om al Renaşterei, pe **Donatello.** In arta acestuia, trecutul cu formele lui, nu mai apare decât ca un ecou îndepărtat, ca o slabă amintire gata să se uite.

Il putem considera ca pe cea mai înaltă figură florentină, în domeniul sculpturei, din prima jumătate a secolului. A trăit de la 1386 până la 1466 şi este cunoscut în istorie după un diminutiv al numelui său de botez, întrebuinţat de familie şi de prieteni, cu o nuanţă de mângâere: Se numea Donato, de unde Donatello, micul Donato. Acest nume i-a rămas artistului pentru toată viaţa şi cu el şi-a semnat chiar unele din operele sale.

Toscana constitue o regiune bine definită, chiar particularistă, nu numai în vremea Renaşterei, ci în mai toate momentele însemnate din istoria Italiei. Ea se desprinde, cu însuşirile ei proprii, pe fondul comun de calităţi remarcabile ale Italianului. Acţiunile Toscanului se semnalează printr'o originalitate îndrăzneaţă, am putea zice chiar printr'o lipsă de acomodare, un neconformism curajos. In orice direcţie el pretinde bucuros la rolul de „model", de „iniţiator". Şi aceasta n'ar trebui să ne mire. Toscana fusese locuită, mai înainte de a fi romană, adică de a aparţine vechei Rome, de Etrusci, veniţi acolo nu se ştie precis de unde. Etruscii, neam enigmatic, au transmis urmaşilor lor direcţi un temperament şi chiar trăsături fizice, deosebite de cele ale restului peninsulei. Această particularitate apare cu putere, odată mai mult, în vremea Renaşterei.

In ce constau diferenţele între Toscana şi restul Italiei pe terenul artei? In primul rând într'un realism robust, care nu se dă în lături dela nici o formă a vieţei; care, din contră, îi subliniază trăsăturile caracteristice, cu o pasiune, cu o vehemenţă, cu un instinct al detaliului expresiv, fără precedent în arta celorlalte provincii ale Italiei. In al doilea rând, şi în plus de acest realism mergând uneori până la caricatură, arta florentină se remarcă printr'o graţie, printr'o gingăşie, voalată — chiar în expresiunea bucuriei — de o nuanţă de melancolie. La prima vedere s'ar părea că aceste două însuşiri s'ar exclude una pe alta, ar veni în contrast. In realitate ele se completează, apărând, rând pe rând, la artişti deosebiţi, ori chiar la acelaşi artist, ca două aspecte sincere şi permanente ale geniului florentin; cel puţin aşa se prezintă acolo sculptura. Pictura, intră mai greu în această definiţie simplificatoare, cum vom vedea.

De la Florentini, însuşirile acestea trec uneori la restul Italiei şi se propagă la contemporani sau la urmaşi. Mai înainte însă, ele îşi găsesc expresia în operile câtorva dintre fii mai de seamă ai Florenţei: prima, în arta nobil şi uneori dureros veridică a lui Donatello; cea de a doua, la o serie însemnată de sculptori, printre care cel mai cunoscut este Luca della Robbia.

Aceasta nu însemnează, cum s'a crezut de multe ori, că Donatello n'are nimic comun, ca alţi contemporani, cu arta antică. El s'a priceput însă să prelucreze şi să dea motivelor luate de aiurea un caracter atât de conform cu temperamentul său aprig şi pasionat, cu geniul său dramatic şi chinuit, încât de multe ori ne este greu să descoperim sursa antică sub aspectul sub care ea apare, adică sub transformarea la care a supus-o artistul Renaşterei.

Totuşi, este sigur că apropierea artei lui Donatello de antic, se face mai evidentă în a doua fază a vieţii, după călătoria la Roma, întreprinsă în 1433. Şi înainte de această dată se găsesc motive de inspiraţie şi teme venite de la sculptura veche. Dar, după contactul cu oraşul aşa de plin de amintirea trecutului şi de încărcat de resturi de opere romane, aceste teme sunt mult mai frecvente şi tratate cu mai mult calm. Ele sunt apoi însoţite, ca fond, de decoraţiuni foarte curioase, inspirate nu de la arta grecească, ci de la tehnice aproape specific romane, mult întrebuinţate în epoca medievală. Donatello le adoptă ca să obţină mai mult contrast între figuri şi fond, ca să dea mai multă căldură şi variaţie bronzului şi marmorei, profilându-se pe acest fond, colorat şi în mozaic. Astfel, în acest mozaic, în stilul ornamentelor cosmatice din vechile biserici romane, el a găsit fondul cel mai potrivit pe care să apară uneori operele sale săpate în piatră.

Donatello a început cariera sa ca giuvaergiu, făcând parte din corporaţia acestor meşteşugari, foarte consideraţi în Florenţa. Primele lucrări de adevărată sculptură le-a executat însă nu în metal, ci în marmoră. Dintru început e bine să ştim că nu întâlnim la el acea varietate de preocupări, care va fi trăsătura distinctivă a celor mai mulţi artişti ai Renaşterii. Deşi a făcut uneori planuri de mici lucrări de arhitectură, a rămas aproape exclusiv un sculptor. Iar rarele incursiuni în domeniul arhitecturei nu le-a întreprins decât numai în vederea punerii în valoare, adică a prezentării cât mai convenabile, a lucrărilor sale plastice, cum vom vedea atunci când ne vom ocupa de operile din biserica Sf-tului Antoniu din Padova.

Mai târziu el renunţă la piatră şi rămâne credincios aproape exclusiv bronzului. Pentru un sculptor, bronzul nu este însă decât aspectul mai durabil al modelului în pământ sau în ceară. Machetele, în aceste materii deosebit de plastice, se pot uşor turna în metal, aşa încât să se obţină un dublu absolut identic, însă într'un material aproape nepieritor. El se şi patinează admirabil, păstrând vii urmele lăsate de artist în materia primă, cu tot focul inspiraţiei sale.

Bronzul e materia preferită de Donatello în a doua perioadă a vieţii sale, căci el îi permite o realizare instantanee a ideilor, prinse cu promptitudine, în pământul moale. Artistul ajungea astfel să realizeze imediat o concepţie fugitivă, fără a mai avea nevoe de interpret, adică de un săpător, fără ca el însuşi să-şi piardă un timp preţios cu corectarea lucrului acestui săpător, cum ar fi fost cazul cu realizările în marmoră.

Din această pricină cariera lui Donatello poate fi împărţită în două perioade distincte: prima, în care el este mai ales un cioplitor în marmoră, în materia dură, de culoare deschisă; a doua, în care el se serveşte de bronz, adică

în care lucrează modelele sale în pământ moale, pentruca, mai târziu, ele să fie turnate, fie de el, fie de ajutoarele sale.

Donatello, deşi om al Renaşterei, nu este un teoretician, ca atâţi alţii, mai ales la Florenţa, ci un practician. El nu porneşte nici odată dela un punct de vedere teoretic; el este în primul rând un intuitiv şi un executant de geniu, adică un realizator. El simte, presimte mai degrabă, cum trebue să se prezinte o operă de artă, pentru ca să producă maximul de efect. I-ar fi poate greu să explice pentru ce în cutare lucrare s'a oprit la o atitudine şi în alta la alta; pentru ce pe una a executat-o în marmoră, şi pe alta în bronz; de ce una a păstrat aparenţa schiţei, iar alta e complet finită. El este sigur însă că aşa trebuia să fie, şi nu s'a înşelat. La unele din rezultatele acestea el ajunge şi în mod experimental, căci a fost unul din cei mai desăvârşiţi oameni de meşteşug, pe care-i cunoaşte sculptura. Pe măsură ce lucrează, el îşi dă seama de ce este potrivit, armonios şi logic, şi de ce nu; ce ideal fizic să întruchipeze, chiar ce tipuri umane, ce mişcări ori ce atitudini reuşesc mai bine într'un material şi ce în altul. Un caz identic s'a petrecut, aproape de noi, cu Rodin, marele sculptor francez. Donatello, ca şi Rodin, este unul din acei practicieni geniali, care la orice întrebare cu privire la arta lor îţi răspund, nu printr'o lege de ordin estetic, ci printr'o operă desăvârşită, care poate confirma sau infirma o teorie citită în cărţi, dar care n'a pornit nici odată dela ea.

Donatello este abundent şi variat în producţia sa.

El purcede totdeauna dela contactul cu realitatea, pe care o interpretează în chipul cel mai naturalist posibil. Poate aceasta este principala cauză că s'a putut spune despre el că vine în contradicţie cu arta antică. Cum, în arta veche, mai ales în cea grecească a secolului V, se poate vorbi de anume tipuri ideale, bazate pe „interpretări" şi „idealizări" ale vieţii, şi nu de o exprimare imediată a ei, această definiţie nu mai convenea lui Donatello. Se uită însă arta greacă care precedase epoca lui Phidias şi arta romană a portretului.

Câte odată el merge atât de departe în redarea individualului, a detaliilor cele mai specifice şi mai elocvente, încât unele din operele sale apar ca adevărate şarje. El împinge anume trăsături aşa de puternic, le subliniază prin accente aşa de aspre, încât, — mai ales atunci când e vorba de o scenă animată de sentimente dramatice, cum ar fi de exemplu o Pietà, Coborârea de pe Cruce, sau Punerea în mormânt — feţele personagiilor din jurul trupului Mântuitorului, dacă n'ar fi grandoarea compoziţiei, ascuţimea şi adevărul observaţiei gesturilor, noblеţea draperiilor, ne-ar da impresia unor adevărate caricaturi.

In prima parte a activităţii sale îl găsim printre artiştii grupaţi în jurul Domului de la Florenţa, ocupat cu terminarea acelui monument. Ca toate construcţiile cu adevărat naţionale, Domul se clădeşte treptat şi îndelung. Generaţii întregi aduc contribuţia lor la desăvârşirea unei opere, considerate ca un rezumat al întregei arte a unei provincii, ca un fel de muzeu al naţiunei. O istorie a artei din Florenţa, a sculpturei florentine, mai ales, nu s'ar putea concepe fără cunoaşterea în detaliu a lucrărilor ce decorează această vastă clădire. Donatello mai colaborează încă la clopotniţa Domului (Campanile) şi la sculptura bisericei cunoscute sub numele de Or San Michele. Vom începe analiza noastră cu unele din operele destinate acestor monumente.

Pentru Or. S. Michele şi firizile care ornau Domul s'au comandant, lui Donatello şi altor artişti, câteva statui de sfinţi, unii în picioare, alţii şezând jos.

Cea mai cunoscută dintre ele este cea de la Or San Michele, a Sfântului Gheorghe (Fig. 189). Figurile din nişe, şezând, nu se desprindeau destul de peretele înconjurător. Ele formau parcă trecerea de la un înalt relief la o statue „en ronde bosse", adică putând să fie văzută de toate părţile Donatello, la început este încă stânjenit în libertatea sa. De la statua şezând, el trece cu timpul la statua în picioare, dar aşezată tot într'o firidă, adică profilându-se pe un fond mai întunecos, decorat cu ornamente. Aşa se prezintă şi Sf-tul Gheorghe. Astăzi însă, el a fost trecut în Muzeul Naţional din Florenţa, iar în locul operei originale, în firida iniţială, a fost pusă o copie în bronz. Ea se prezintă adică în altă condiţie de cât cea sub care era în momentul în care ieşise din mâna lui Donatello.

Sfântul, un tânăr energic, mândru, gata de luptă, e pregătit să-şi înfrunte

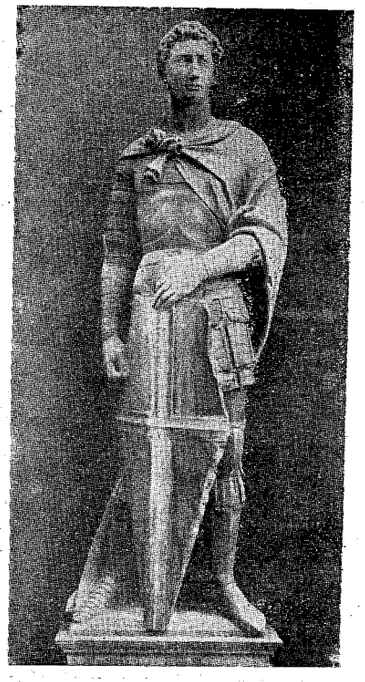


Fig.189. — *Donatello : Sft. George.* (după Propyl. VIII. p. 208).

Fig. 190.—*Donatello : David.* (după Propyl. VIII. p. 203).

duşmanii. E drapat simplu; pe de-asupra armurei, o manta scurtă, înodată în faţă şi căzându-i în spate, îi lasă liber, vizibil de departe, splendidul lui trup tânăr de soldat.

Autorii francezi care s'au ocupat de Donatello au fost izbiţi de sentimentul identic, chiar de asemănarea fizică a expresiei feţei dintre această operă şi unele din statuele portalului de la Chartres, mai ales un Sfânt Teodor. Este o probă mai mult că Donatello, în această fază a carierei sale, nu uită

cu totul trecutul, cel puţin acel trecut care se sprijinea, fie şi în chip sumar, pe o tradiţie antică.

Către 1430, Donatello ajunsese să stăpânească în mod perfect sculptura în piatră; în acelaşi timp el îşi dă seama că pământul modelat, deci bronzul care îl poate traduce, este o materie mai potrivită cu temperamentul său. Renunţă deci la materialul de care se servise până atunci, la marmoră, şi adoptă metalul.

Printre lucrările mai cunoscute şi mai reuşite din această perioadă este şi un David (Fig. 190). Invingătorul lui Goliath, tânăr, gol, ca să fie mai sprinten la luptă, cu forme de o delicateţă aproape femenină, fusese executat ca să încoroneze o fântână. Mai târziu el a trecut într'unul din muzeele florentine. In acest trup, personificare a adolescenţii plină de graţie şi de voioşie, victorioasă în luptă cu obstacolele, Donatello s'a inspirat de la natură, însă nu s'a mărginit numai să copieze. El a adăugat, la ceea ce-i oferea viaţa, o gingăşie pe care nu am întâlnit-o până acum în nici una din operele sale şi care cu atât mai puţin se întâlneşte în realitatea zilnică. La picioarele lui David se găsesc armele lui Goliath şi capul uriaşului, pe care tânărul păstor îl doborîse cu praştia. Este interesant să comparăm aspectul lucios, moale şi catifelat ca o epidermă de femeie, al bronzului, atunci când se sugerează frăgezimea trupului de adolescent, şi, din contra, asprimea metalului, rugozitatea lui, din armele şi capul lui Goliath. Dacă ne oprim un moment atenţia asupra oricărei părţi din corpul lui David, ne vom da seama că artistul nu a lăsat nimic la voia întâmplării. Nici o părticică din suprafaţa statuei nu este indiferentă. Examinate cu instrumente măritoare, mai ales dacă la acest examen vizual am adăuga un examen tactil, am descoperi reliefuri fine, care se simt la pipăire, dar se remarcă mai greu cu ochiul, acele „accidente" de pe suprafaţa pielei veritabile a unui corp omenesc, mărturie a puterei de observaţie a artistului şi a dragostei lui de adevăr.

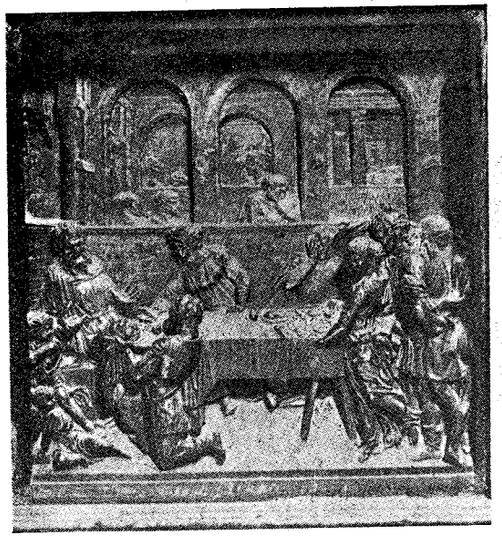


Fig. 191. — *Donatello: Salome.*
(după Michel, VI. p. 561).

Dacă am compara această statue cu una din acele pastişări ale artei antice, frecvente la sfârşitul secolului al XVIII-lea, un Canova, un Thorwaldsen, am vedea numai decât deosebirea între o imitaţie servilă şi o inspiraţie liberă. Donatello nu face decât să ia de la cei vechi anume metode de observaţie şi de execuţie, să şi le asimileze, să se servească apoi de ele pentru exprimarea propriului său sentiment.

L'am văzut până acum pe artist ca sculptor de figuri, pentru decorarea

exterioară a unei construcţii monumentale. Statuele erau aşezate însă în aşa fel, încât să facă parte oarecum din arhitectură. Deşi sculptură în „ronde-bosse", ea nu putea să fie privită de cât din faţă. L'am văzut apoi, cu David, trecând la acea sculptură care, prin destinaţia ei, prin locul în care era aşezată, putea să fie văzută din toate părţile. Mai târziu el este tentat de basso-relief, cea mai dificilă de realizat, poate, dintre ramurile sculpturei. Donatello şi aici a învins pe deplin dificultatea.

Printre primele sale lucrări în bassorelief şi-a ales un episod din legenda Sft. Ioan Botezătorul (Fig. 191): momentul în care Herod primeşte din mâna călăului capul tăiat al Botezătorului. Relieful era destinat să decoreze cristelniţa Catedralei din Siena. Este o operă lămuritoare pentru arta Renaşterei, dar în acelaşi timp caracteristică pentru acest însemnat moment din viaţa lui Donatello, când el începe să se intereseze de sculpura narativă, îndeplinind oarecum rolul tabloului pictat.

Scena apare într'un fond de arhitectură, ce se desfăşoară în aşa fel, ca să învedereze cunoştinţe şi preocupări de perspectivă. Dincolo de sala în care se ţine banchetul se văd alte săli, care se prelungesc printre cele trei arcade cintrate, ce formează peretele localului în care era ospăţul. Ilu-

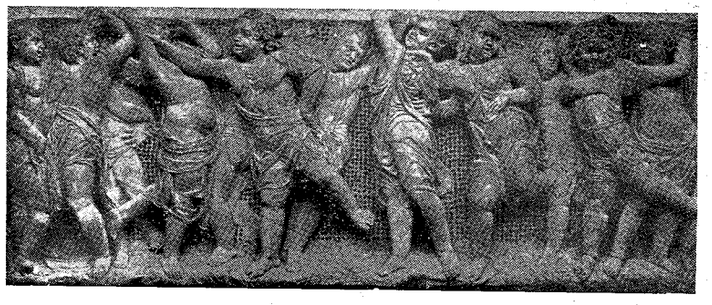


Fig. 192. — *Donatello: Cantoria.* (*Florenţa*).
(după Propyl. VIII, p. 215).

zia succesiunii sălilor, adică a distanţei dintre ele şi spectatori, este obţinută numai prin imperceptibile diferenţe de relief şi prin siguranţa desenului. Personagiile principale, pe planul întâi, formează o massă compactă, sunt ieşite parcă din volumul bronzului. Un relief al lui Ghiberti, ne aducem aminte — şi aici se vedea deosebirea dintre ei — dădea impresia că figurile erau adăugate fondului, ulterioare lui, erau prin urmare mult mai pitoresc văzute. La Donatello totul e mai sculptural. Simţim cum autorul, preocupat de volum şi de massă, plăsmueşte din materia pe care o are în faţă un bloc unitar, în care fiecare parte aderă cu putere la celelalte, şi formează cu ele un tot indivizibil.

Dacă trecem mai departe şi examinăm atitudinele persoanelor, evident de mici dimensiuni, găsim aceeaşi expresie de viaţă intensă, pe care o constatam şi în statuele mari. Călăul aduce capul şi-l prezintă. Mai întâiu, gestul de groază a lui Herod. Alături de soţia acestuia, persoana cea mai interesată la dispariţia Botezătorului, Herodiada. Este singura care şi-a păstrat calmul. La dreapta, unul din invitaţi se retrage înspăimântat. El formează un grup cu ceilalţi, un pâlc separat, care lasă liber restul compoziţiei, pentru a pune

în valoare motivul principal: prezentarea către Herod a capului lui Ioan. In colţul din stânga, câţiva copii fug şi ei, cuprinşi de groază.

De aci încolo relieful devine unul din modurile de expresie favorite ale lui Donatello. Cel mai cunoscut, în această tehnică, este faimoasa tribună a cântăreţilor: Cantoria, din Domul din Florenţa, astăzi în muzeul Domului. (Fig. 192). Afirmam adineauri că Donatello consideră mozaicul ca pe un fond deosebit de favorabil pentru punerea în valoare, prin contrast, a figurilor sculptate, într'o singură culoare, cea a pietrei sau cea a bronzului. De aceia el imaginează îndărătul figurilor de Putti un fond de mozaic de aur, pe care aceştia se desprind în siluetă. Mişcările agitate ale copiilor robuşti ca nişte mici Herculi, sunt ca o explozie de bucurie. De la un capăt la altul al tribunei, în toate atitudinele, una mai expresivă şi mai conformă cu vârsta şi cu nerăbdarea lor vioaie decât alta, ei formează ca o horă, un tumult de mişcare şi de graţie.

Dar punctul culminant al carierei sale Donatello l-a atins, atunci când, mergând la Padova pentru o comandă (1443—1455), a fost însărcinat să execute atât o statue călare, a unui condotier celebru, Gattamelata, cât şi altarul

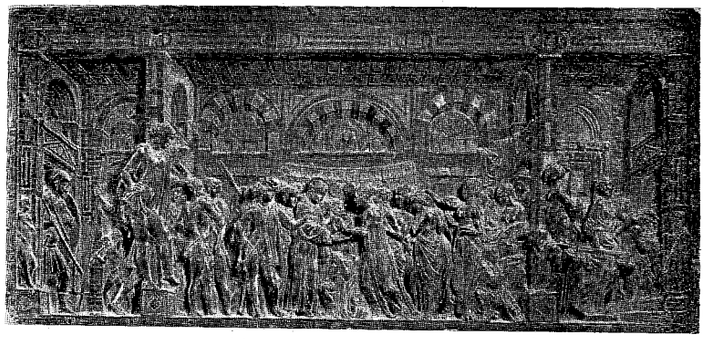


Fig. 193. — *Donatello: Bassorelief din altarul S-tului Antoniu.*
(după Propyl. VIII. p. 221).

pentru unul din locurile de pelerinaj cele mai venerabile din Italia şi din lume: bazilica Sfântului Antoniu

Donatello a început mai întâi prin a transforma corul bisericii, în mijlocul căreia trebuia să se ridice acest altar. Astăzi, după mai multe modificări, unele în timpul barocului (secolul XVII-lea), altele în timpul nostru, nu ne mai putem da seama de forma exactă pe care Donatello o dase acestei părţi din bazilică.

Lucrarea arhitecturală fiind sfârşită, artistul a executat altarul de bronz, care se compune dintr'o statue a Fecioarei, din câteva statui de sfinţi, şi, de jur împrejur, din bassoreliefuri de proporţii însemnate, în care se celebrează minunile Sfântului. Unul din ele povesteşte cum o femee, acuzată pe nedrept de adulter de către bărbatul ei, rugându-se la Sfânt, acesta face ca pruncul nou născut al acuzatei să vorbească şi să mărturisească despre nevinovăţia mamei sale (Fig. 193).

Ce ne interesează însă nu este atât subiectul, cât spiritul în care lucrarea este tratată. Din nou vedem un fond de arhitectură cu ritmul larg al arcadelor. Pe acest fond se desprind scenele la care iau parte foarte numeroase personagii. Toate, cu mişcările lor violente, sunt admirabil studiate. Găsim aceiaşi calitate a artistului în exprimarea, nu numai a aspectului lor fizic, cu toate detaliile anatomiei, a accesoriilor îmbrăcămintei, dar şi a sentimentului de care sunt animate.

Bassoreliefurile altarului Sf-tului Antoniu din Padova formează unul din momentele însemnate ale artei sec. al XV-lea. Ele vor servi de model, nu numai sculptorilor, chiar atunci când temperamentul lor nu va fi în totul asemănător cu cel, înclinat spre expresia dramatică, a lui Donatello, ci şi

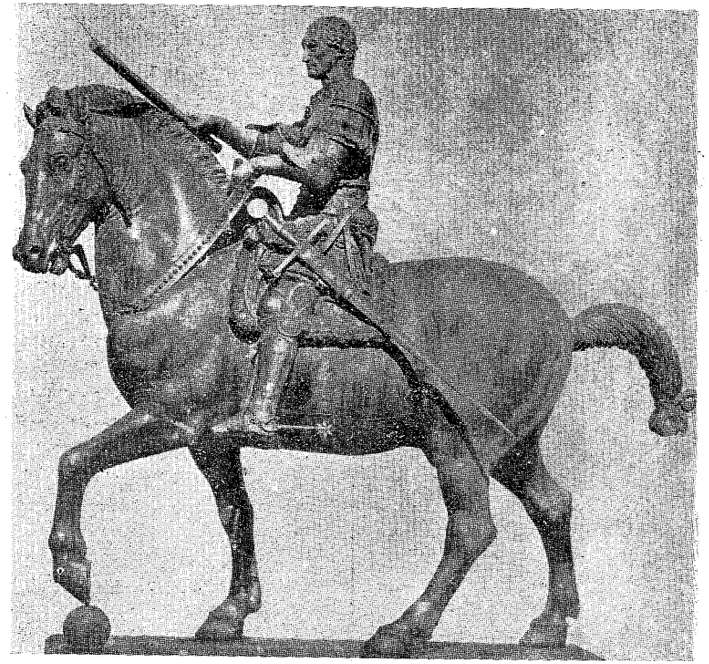


Fig. 194. — *Donatello: Gattamelata.*
(după Propyl. VIII, p. 223).

pictorilor. Rafael însuşi, vom vedea, când va avea să reprezinte scene cu multiple personagii, cum va fi cazul în decoraţiile murale din camerile Vaticanului, îşi va aduce aminte de compoziţia, de aranjamentul, de gruparea figurilor din aceste opere.

Gattamelata este una din primele, dacă nu prima statue ecuestră de mare valoare în Italia. Dela Marcu Aureliu, de bronz aurit, astăzi în piaţa Capitoliului la Roma, nu se mai pomenise o statue atât de reuşită ca aceasta. In câteva monumente funerare s'au întâlnit, ce e drept, şi mai înainte statui

călare, mai ales în Veneția. Ele însă erau sau în jumătate de relief sau, când erau în „ronde-bosse", așezate lângă un perete, pe care se desprindeau, și ce e mai important, erau departe de a echivala ca semnificație artistică, opera lui Donatello, destinată să decoreze piața dinaintea bisericii Sfântului Anton, la Padova. (Fig. 194).

Calul este conceput tot ca unul din acele animale greoaie, însă puternice, cu musculatura solidă și bine desenată, cum le vom întâlni adesea în arta Renașterii, și cum apăreau între altele în tablourile lui Uccello. Ce este neîntrecut și ce trebuia să fie astfel, date fiind tocmai calitățile de observator și de practician incomparabil ale lui Donatello, este figura călărețului. Ea este în același timp impunătoare, marțială și plină de simplicitate. Gattamelata este apoi așezat în șea în chip atât de natural, încât compoziția oferă un echilibru perfect, un tot armonios, ori de unde ar fi privită. Nici un detaliu inutil n'a preocupat pe artist, oricât ar fi părut de bine venit. Statua, trebuind să fie văzută de departe, totul este conceput în planuri mari. Până și buclele părului sunt cât se poate de larg tratate.

Fig. 195. — *Luca della Robbia: Madona.*
(după Propyl. VIII. p. 236).

Donatello își petrece o parte din ultimii ani ai vieții și ai activității sale la Padova. După ce rămâne aproape 12 ani în acest oraș, se întoarce din nou la Florența, unde este însărcinat cu o comandă importantă. Bătrân acum, el găsește în patria sa o atmosferă schimbată. Din ce în ce mai mult sculptorii sunt atrași spre grațios, spre dulce și gingaș, iar rezultatul pornirilor lor este o artă cu totul opusă celei severe și atât de bărbătești, pe care o iubea și o practicase bătrânul maestru.

Această tendință este în mare parte efectul succesului de care se bucura atunci la Florența un artist aproape contemporan cu Donatello, **Luca della Robbia.** Trăește dela 1400 la 1482. Mai mult decât Donatello, el se simte un ucenic al artei antice: dar, atunci când își asimilează antichitatea, el nu are în vedere atât metodele de observație și felul de a se exprima, în care deveniseră neîntrecuți cei vechi, ci mai de grabă acel spirit de armonie și de măsură, acea perfecție exterioară, care este unul din caracterele izbitoare ale artei celor vechi, dar nu singurul. Deci, observarea naturii, cu tendința de a nu reține din ea decât aceea ce este plăcut, în vederea unei opere elegantă, drăgălașe, din care adică să fie exclusă violența și pasiunea, acea notă dramatică, turbu-

rătoare de spirit, pe care am întâlnit-o în arta lui Donatello, iată cum se prezintă sculptura lui della Robbia.

Artistul va avea o deosebită importanță, fiindcă va fi sfătuitorul și îndrumătorul școalei florentine în sculptură, în momentul în care ea se înjghebează, adică tocmai când Donatello se găsea încă la Padova. Exemplul artei acestuia, solidă și aspră dar înălțătoare, va lipsi formației tinerilor Florentini.

Sculptura din acest centru artisic nu se poate deci menține multă vreme în regiunile înalte, unde o ridicase Donatello. Fusese nevoie de toată vigoarea, de toată acea flacără interioară care purifică, de o viziune severă și de un ideal nobil, pentru ca să se obțină stilul atât de personal din operile acestuia. Sentimentul acestui artist, mai ales în lucrările dela începutul carierii sale, pare încă împregnat de sensibilitate gotică; arta antică însă — arta clasică — îi deschide orizonturi, îi pune la îndemână o metodă, adică un mijloc eficace, pentru a se apropia de natură. Astfel cu timpul arta lui se amplifică, prin renunțarea la anume detalii, fără a pierde nimic din adâncimea psichologică și din caracterul expresiv la care, din primul moment, tinsese artistul.

Fig. 196. — *Desiderio: Bust.*
(după Propyl. VIII. pl. XVIII).

Dar Donatello este un moment unic în arta florentină. Ezitând între stilul lui Donatello și cel al lui Ghiberti, luând câte ceva de la amândoi și mai mult încă de la cei vechi, mai duios, mai dulce, mai sentimental, Luca della Robbia a produs opere de un echilibru, de o armonie, de o linie desăvârșită. Intr'un fel nici el nu-și neagă originea sa florentină, căci face dovada acelui spirit iscoditor, aplecat spre găsirea unor tehnice neîncercate, din care vor ieși noui sensații în artă, și care nu lipsește nici unuia din artiștii mari, născuți în acel oraș. Prin întrebuințarea unei materii care să se supună, mai bine decât piatra, voinței artistului, dar care totuși să aibă duritatea marmorei, fără nimic din răceala și din monocromia ei, el își face un nume admirat printre sculptorii sec. al XV-lea. Teracota smălțuită, cu strălucirea ei multicoloră, era tot așa de potrivită să reprezinte figura, ca și toate acele motive, fructe și flori, de o bogăție luxuriantă, din care della Robbia și urmașii lui direcți își vor face o specialitate.

Cu plecarea lui Donatello la Padova, nimic nu se mai opune la Florența direcției care punea tot accentul pe gingășie și pe grație. In același timp preocupările de „materie", ca în toate epocele manieriste, devin precumpănitoare, pentru ca la rândul ei, materia să determine tehnica. Spre sfârșitul secolu-

lui, rafinamentul de execuţie al operilor devine aşa de mare, încât ele pot rivaliza, din acest punct de vedere, cu ori care altă mare epocă din istoria artei. Dar, în această goană după perfecţie, ceva din căldura inspiraţiei se pierde. **Desiderio da Settignano** (1428—1464), **Antonio Rossellino** (1427—1478), **Benedetto da Majano** (1442—1497), **Mino da Fiesole** (1431—1484) sunt reprezentanţii celebri ai acestui curent. Ei sunt produsul învăţăturei lui della Robbia, desvoltaţi sub influenţa lui. In opera lor vom întâlni adesea temele pe care le-am întâlnit şi în operele predecesorilor, cu atât mai mult cu cât ele erau oarecum impuse de client sau de comunitatea religioasă care făcea comanda : statui cu subiect religios, destinate capelelor bisericilor, morminte pentru personagii importante, busturi şi portrete. Suntem însă departe de arta gravă şi concentrată a unui Donatello. Graţia şi suavitatea domnesc pretutindeni, chiar acolo unde ele n'ar prea fi potrivite.

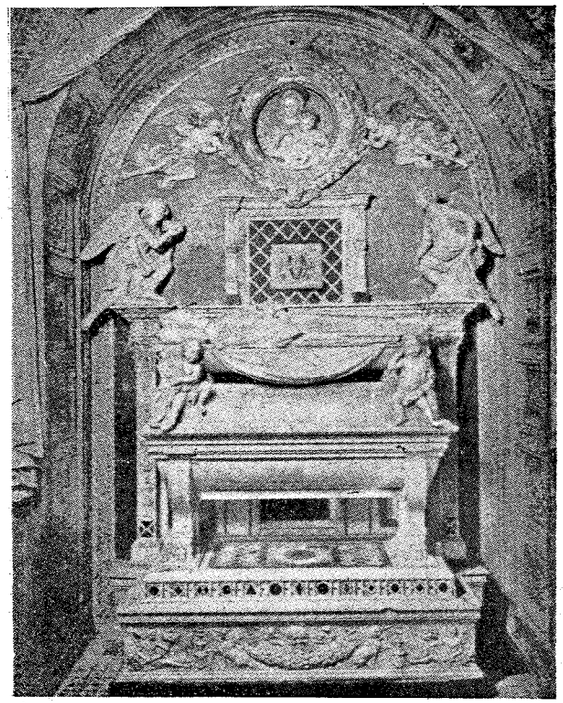


Fig. 197. — *Rossellino : Monumentul Cardinalului de Portugalia.*
(după Propyl. VIII. p. 387).

In opera artiştilor anteriori portretul era mai degrabă o excepţie. Am văzut-o la acelaşi Donatello. El devine din contră forma de predilecţie a acestor patru sculptori. Asistăm în decursul secolului XV, spre finele lui, la o schimbare a gustului, având ca urmare răspândirea imaginei individuale. Fenomenul acesta se întâlneşte atât la Florenţa, cât şi în alte oraşe din Italia, ba chiar în restul Europei apusene.

La început, portretul este un gen destul de excepţional. Aceasta se poate afirma nu numai despre pictură. In tablourile religioase apărea uneori, când sub o formă timidă, într'un colţ, când de proporţii mai mari: donatorul sau donatoarea, singuri sau cu întreaga lor familie. Cu timpul însă această imagine se izolează de restul tabloului religios şi capătă o valoare în sine, ca bust sau, în pictură, chiar în mărime naturală. Ne putem astfel aştepta ca în opera artiştilor de care am vorbit şi în cea a celor care vor apare, cu cât ne apropiem de sfârşitul secolului, să găsim portrete într'un număr relativ mare. Sculptura era mai familiarizată cu acest gen. Statuele oranţilor sau ale gisanţilor, din monumentele funerare, mai ales la finele Evului Mediu, erau destul de numeroase.

Toţi patru sculptorii, citaţi mai sus, se remarcă prin gingăşia, prin blândeţea, prin dulceaţa pe care o imprimă unei fizionomii, în piatră, în marmoră sau în „terra-cotta". Este de aşteptat deci ca portretele ce ies din mâna lor să aibă ca subiect, în primul rând, acele persoane la care există în mod natural asemenea însuşiri. Ei vor fi mai ales portretişti de femei, de copii sau de bărbaţi tineri. Geniul şi darurile lor, nu numai că-i îndeamnă să aleagă de preferinţă astfel de modele, dar îi fac să introducă chiar şi în fizionomii, în care ele nu formau trăsăturile dominante, cum ar fi în cele bărbăteşti, de militari ori de magistraţi civili, calităţi de suavitate, de graţie, de melancolie.

Să analizăm câteva opere, începând cu una de Luca della Robbia. Maestrul acesta este în sculptură inventatorul unui gen care l-a făcut celebru şi pe el, şi pe urmaşii săi direcţi. A lucrat de preferinţă statui de pământ ars, smălţuit cu un smalţ stanifer, inalterabil. Acest smalţ, colorat conform realităţii, dedea operilor o dulce strălucire, ce lipsea în orice altă lucrare în piatră sau în bronz, şi o aparenţă de viaţă, care fermeca pe oricine. La o tendinţă similară se supusese şi Donatello, atunci când văpsea în uleiu sau în tempera statuele lui de pământ ars. Deosebirea însă între practica lui Donatello şi cea a lui Luca este că la ultimul nuanţa este mai vie şi mai durabilă, nu dispare cu timpul şi nici nu se alterează.

Fig. 198. — *Da Majano : Filippo Strozzi.*
(după Propyl. VIII. p. 397).

Cu o faţă albă, atinsă cu puţină culoare în luminile ochilor şi pe vestmânt, pe un fond albastru, înconjurat de ghirlande multicolore de flori şi fructe, într'o arhitectură care este şi ea concepută în vederea jocului de tonuri şi care se prelungeşte oarecum, cu mozaicurile de pe piedestal, Luca della Robbia isbuteşte să obţină ansambluri decorative de cel mai fericit efect. Astăzi multe din operile sale se găsesc în muzee, adică au fost luate din mediul pentru care fuseseră create. Din această pricină ele nu mai produc efectul pe care îl produceau în locul unde fusese aşezate. Culoarea poate uneori să ni se pară chiar prea stridentă, evident din pricina luminei din muzeu, care este alta de cât lumina dintr'o biserică. In realitate însă, ori de câte ori aceste sculpturi au rămas în locul lor primitiv, adică în penumbra unei capele, impresia pe care ne-o fac este din cele mai fericite. (Fig. 195).

Intre urmaşii acestui sculptor, cărora el le-a transmis secretul tehnicei sale, cel mai însemnat este Andrea della Robbia.

Desiderio da Settignano este mai ales un portretist. (Fig. 196). Un exemplu reprezentativ pentru arta lui este un bust de femee, la Florenţa, în muzeul Naţional. Este o sculptură în marmoră. Ne aducem aminte că la Donatello marmora a jucat un rol predilect, însă de scurtă durată, mai ales în prima

fază a activităţii sale. Natură energică, iscoditoare, el nu se împăca cu efectele facile, pe care un artist le putea mai ales obţine într'o astfel de materie. Preferinţa lui Donatello, în epoca activităţii sale mature, în culmea talentului său atât de personal, merge mai de grabă către bronz. Desiderio însă rămâne credincios marmorei. Este o materie conformă înclinărei firei sale mai feminine. El ajunge la imagini care întrunesc toate calităţile posibile de dulceaţă în aspect şi de perfecţie în execuţie. Ne simţim pătrunşi de sentimentul de bunătate şi de distincţiune melancolică al acestei femei, în figura căreia moda timpului de a purta părul, aduce o notă de graţioasă ciudăţenie.

De Antonio Rossellino vom alege spre examinare monumentul funerar din biserica San Miniato, destinat unui cardinal de Portugalia, mort şi îngropat la Florenţa (Fig. 197). Subiectul se potriveşte mai puţin ca cel precedent pentru punerea în valoare a unor calităţi de sentiment. Se pot totuşi observa şi aici, în medalionul de deasupra, spre pildă, cu bustul Fecioarei, în grupul de îngeri care susţin medalionul de formă rotundă (un „tondo") şi în ceilalţi doi îngeri care veghează trupul cardinalului, însuşirile de care vorbeam, şi care sunt acum unanim apreciate la Florenţa. Când a fost necesar însă să se reprezinte imaginea însăşi a mortului, artistul a găsit destulă vigoare şi destul nerv ca să redea figura. Totul apare în proporţii bine echilibrate, după un plan în care elementele tradiţionale şi cele ale prezentului intră în proporţie armonioasă. Aşa, de pildă, motivele care formează partea decorativă a monumentului sunt direct luate din repertoriul clasic. Şi ornamentele dinnăuntrul arcadei, şi cele din fereastra aşezată deasupra statuei gizantului şi dedesubtul medalionului Fecioarei, şi sarcofagiul, totul este inspirat de stilul antic, ca şi, de altfel, admirabila friză dela baza monumentului.

Fig. 199. — *Mino : Alexo di Luca.*
(după Propyl. VIII. p. 403).

Bustul lui Fillippo Strozzi, de Benedetto da Majano este în teracotă (Fig. 198). El face parte din colecţiile muzeului Kaiser-Friedrich dela Berlin. Spuneam că în toată această perioadă, chiar atunci când artiştii au prin firea lor o aplecare spre gingaş şi duios, spre trăsăturile delicate şi dulci ale unei figuri, ei nu se depărtează totuşi de natură. Caracteristica vremii este menţinerea în contact direct cu viaţa. Bustul lui Strozzi ne dă o probă mai mult despre adevărul acestei afirmaţii. Tratat cu o admirabilă simplicitate de factură, el este viu şi de sigur foarte asemănător. Este greu să ne închipuim o

observaţie mai adânc dusă, decât în figura gânditoare şi niţel îndurerată a acestui tânăr.

Tot din colecţia muzeului dela Berlin vom lua un exemplu pentru arta lui Minc da Fiesole. Nu este o simplă întâmplare că atâtea lucrări ale Renaşterei italiene sunt azi în celebrul muzeu german. Unul din directorii lui, W. von Bode, mare critic, mare istoric de artă, îşi făcuse o specialitate din această epocă. Având destule mijloace materiale la dispoziţia sa, cunoscând perfect de bine Italia, el a izbutit să descopere şi să cumpere pentru muzeul pe care îl conducea, o colecţie de opere din secolele al XV-lea şi al XVI-lea cum sunt puţine pe lume. Ea constă nu numai din sculpturi de mari dimensiuni, cu totul reprezentative, dar şi din bronzuri mai mici, nu mai puţin interesante, în care acele tendinţe antichizante, proprii Renaşterei, apar cu o impetuozitate pe care n'o întâlnim totdeauna în portrete.

Portretul lui Alexo di Luca (Fig. 199) este inspirat, incontestabil, de busturile romane. Artistul a încercat chiar să-i dea un costum, care să se apropie de cele ce apăreau în statuele din vremea Imperiului, din care se găseau

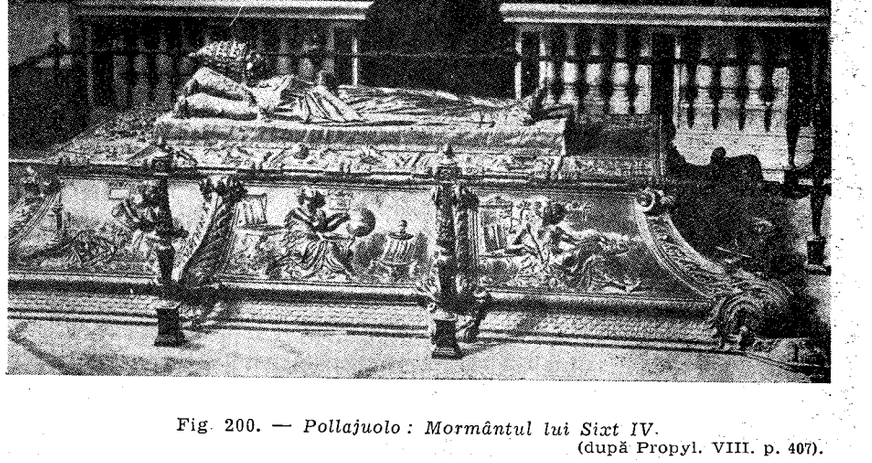


Fig. 200. — *Pollajuolo : Mormântul lui Sixt IV.*
(după Propyl. VIII. p. 407).

destule specimene în Italia. Poate că modelul unei astfel de lucrări a fost ales de autorul lui şi pentru un alt motiv. Romanii se arătaseră în portrete interpreţi originali şi surprinzător de înţelegători ai realităţei. In acest domeniu, singurul poate, alături de sculptura decorativă în serviciul arhitecturei, ei au izbutit să egaleze pe maeştrii lor greci. Ei nu ajung niciodată să aibă libertatea de execuţie, gustul şi măsura pe care au avut-o Grecii în sculptura monumentală; totuşi, prin darul de observatori cinstiţi şi pricepuţi, prin atenţia pe care o dau naturii, prin copierea fidelă a detaliilor caracteristice, Romanii ajung să ne ofere busturi, în care se observă remarcabile calităţi. Este exact ceea ce constatăm şi în opera lui Mino.

Arta florentină, pornită în această direcţie, este ameninţată de la o vreme să decadă într'un manierism dulceag, care nu se potrivea nici cu temperamentul poporului toscan, nici cu începuturile promiţătoare ale sculpturei din Quattrocento. Dela expresia duioasă şi delicată, însă susţinută de remarca-

bile calităţi de observaţie şi execuţie, a elevilor direcţi ai lui della Robbia, se ajunsese la un fel de drăgălăşenie superficială şi stereotipă, la o „poză", de cel mai banal efect, cu atât mai mult cu cât atitudinile şi gesturile, prin însăşi generalizarea lor, devin ceva comun.

Spre norocul sculpturei florentine, în mijlocul decadenţei apar doi mari artişti, cu totul deosebiţi de felul în care înţelegeau arta contemporanii lor. Pentru ei singuri ea devine din nou o expresie a forţei. Nu se mai mulţumesc cu avantagiile pe care le oferea materialul obicinuit, de care se serveau cei mai mulţi dintre confraţii lor, adică marmora sau teracota, fie ea chiar smălţuită: ei sunt din nou atraşi de bronz, în care pasiunea sentimentului, admiraţia pentru un trup atletic, vigoarea, sunt mai uşor redate. Aceşti doi artişti sunt **Antonio Pollajuolo** şi **Andrea del Verrocchio.** Amândoi sunt în acelaş timp sculptori şi pictori. Ne vom ocupa acum de opera lor plastică, rezervându-ne să revenim, când vom vorbi de pictura florentină după 1450, la lucrările lor pictate.

Fig. 201. — *Verrocchio: David*
(după Propyl. VIII. p. 418).

Principalele lor opere sunt produse în a doua jumătate a secolului XV-lea. Antonio Pollajuolo trăeşte de la 1429—1498, adică până în pragul secolului al XVI-lea, iar Verrocchio dela 1436—1488.

Monumentul funerar în bronz, al papei Sixt IV, din biserica Sf-tului Petru din Roma, este una din sculpturile importante ale lui Pollajuolo. In această operă putem distinge două părţi distincte: Statua şi restul monumentului, adică soclul pe care statua este aşezată. In statua Papei, Pollajuolo a arătat însuşiri care-l apropie de arta viguroasă, pătrunzătoare, virilă a lui Donatello. Il simţim aparţinând aceleiaşi clase de artişti. Nimic din moliciunea, din drăgălăşenia pe care am întâlnit-o la artiştii precedenţi. Nici o concesie spre a-şi atrage simpatia privitorului şi spre a-i măguli ochiul. Sculptorul se mulţumeşte să fie exact, ducând această calitate chiar până la o aparenţă de uscăciune, cum se vede din detaliile care apar atât în figură, cât şi în costumul Papei. (Fig. 200).

In cealaltă parte a monumentului, în cea pur decorativă, fantezia lui hrănită de studii clasice îşi dă liber curs. Teme ornamentale sub formă de alegorii acoperă întregul soclu. Pollajuolo nu se dă în lături nici chiar de la adoptarea unor draperii, care lasă gol o parte din trupul femeilor ce personifică anume virtuţi, aşa în cât ornamentele graţioase vin aproape în contradicţie cu motivul principal, adică cu statua funerară aşa de severă.

Aceiaşi dualitate de tendinţe din monumentul lui Sixt al IV-lea ne apare şi în unele busturi.

Verrocchio, mai tânăr, animat de aceleaşi porniri, ne-a lăsat o operă plastică mai importantă decât cea a lui Pollajuolo. Dintre marii sculptori ai vremei numele lui este cel care se pronunţă cu mai mult respect, după cel al lui Donatello. El este mai ales autorul a două lucrări nemuritoare, cunoscute în lumea întreagă: David şi Colleoni.

In David, Verrocchio este donatellian ca spirit: aceeaşi formă plăpândă, nervoasă, spiritualizată oarecum, făcută să vorbească inteligenţei şi desconsiderând aprobarea publicului comun. (Fig. 201). Trupul de efeb ne atrage prin dulceaţa feţei, prin gracilitatea membrelor, deşi el n'are nimic comun cu busturile de femei şi copii, placide şi oarecum pasive, pe care le-am analizat ceva mai sus. La el, din contră, totul este spirit şi energie stăpânită. Nervii încordaţi sunt gata să se destindă; muşchii, deloc voluminoşi, totuşi aparenţi sub pielea fină, par ca de oţel. Prin desenul mâinilor şi al membrelor inferioare, el pare o fiinţă de o esenţă superioară, o chintesenţă aristocratică de agilitate şi curaj. Figura schiţează unul din acele surâsuri complexe, aproape echivoce, ca în tipurile pictate de Leonardo da Vinci, de altminteri elevul lui Verrocchio. Prin această trăsătură, David devine imaginea mai de grabă a unui intelectual subtil ce va învinge cu capul, de cât cea a păstorului, care va doborî cu forţa pe uriaşul şi brutalul Goliath.

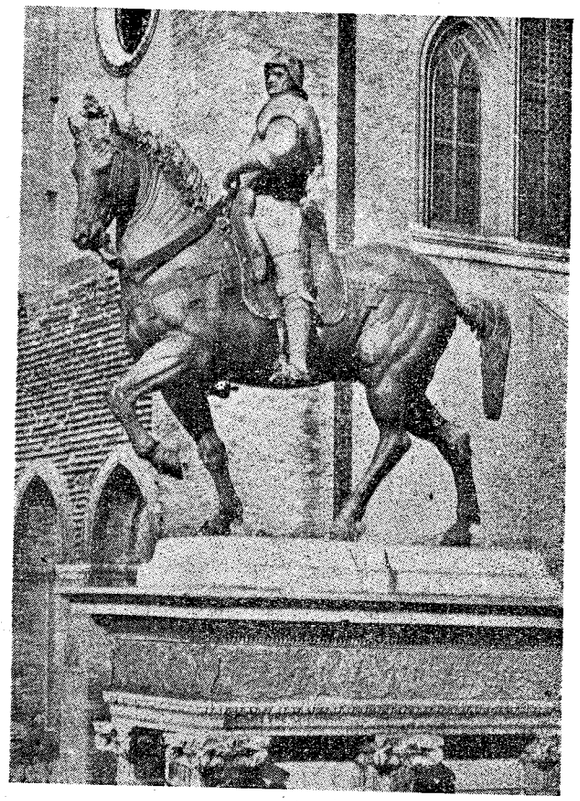


Fig. 202. — *Verrocchio: Colleoni.*
(după Propyl. VIII. p. p. 419).

Unde însă arta lui Verrocchio se înalţă până la culmi care nu mai fuseseră atinse decât de Donatello, este când ne dă statua călare a lui Colleoni, unul din condotierii italieni cei mai cunoscuţi ai timpului, statue care se găseşte astăzi alături de biserica San Giovanni e Paolo din Veneţia. Impreună cu statua lui Gattamelata, ea este considerată ca una din operele italiene capitale şi se bucură de o faimă universală (Fig. 202).

Arhitectura

Acelaşi fenomen de încălecare a stilurilor, poate şi mai accentuat decât în domeniul sculpturei, îl constatăm la începutul secolului în domeniul arhitecturei. Intre planul clădirilor gotice şi cel al construcţiilor antice, între sistemul celor vechi de ornamentare, repertoriul lor de forme, felul lor de a înţelege o construcţie şi cel al oamenilor din sec. al XV-lea, era mai mare deosebire decât într'o statuă de la finele Evului Mediu, luată izolat, şi operele similare ale perioadei greco-romane. Ce dovadă mai elocventă despre aceasta de cât faptul că cele două statui ale Intâlnirei, inspirate direct de arta clasică, se integrează aşa de perfect în ansamblul figurilor din portalul catedralei de la Reims? Să urmărim deci din punct de vedere stilistic, fie şi numai în treacăt, evoluţia arhitecturei în provinciile mai însemnate ale Italiei, ca să vedem cum se va trece de la gotic la Renaştere.

Goticul a fost totdeauna considerat ca ceva strein de geniul italian şi oare cum barbar. Liniile lui, care aspirau spre înălţime, verticalele prodigioase din catedralele franceze, întunericul din sanctuare, nu sunt pe gustul Italianului, nu se potrivesc cu moravurile şi cu climatul ţării sale. Intr'o anume perioadă stilul acesta este adoptat de arhitecţi, însă cu rezerve, cu ezitări, cu un sentiment de neîncredere. Se ghiceşte că la prima ocazie el va fi înlocuit cu altceva mai potrivit. In secolul al XIII-lea şi al XIV-lea se zideşte relativ mult în Italia. Este poate motivul pentru care, în secolul următor, atunci când apar pentru prima dată simptomele unui alt stil, mai aproape de exemplele artei vechi, se clădeşte mai puţin. Le rămâne însă arhitecţilor sarcina încă foarte importantă, mai ales în materie religioasă, de a modifica vechile clădiri, de a le repara, de a le îmbrăca într'o haină exterioară corespunzătoare gustului nou. Astfel gândul Renaşterei, mai ales la începutul secolului al XV-lea, se exercită în primul rând asupra unor monumente care existau, care au caracterele lor fixate şi care fuseseră în genere concepute în spirit gotic. De multe ori, din pricina acestei duble tendinţe, chiar atunci când se zideşte de-a întregul un monument, mai ales într'o regiune ceva mai îndepărtată, adică mai puţin în contact cu ideile noui, care circulau printre arhitecţi, artistul deşi a fost câştigat de ele, nu are curajul să renunţe cu totul la vechile formule experimentate. Asistăm astfel la o arhitectură de tranziţie, în care elementele gotice şi cele ale Renaşterei sunt amestecate în proporţii variabile, se întreţes în chipul cel mai original. Oamenii crescuţi în anumite idei şi aparţinând aşa zicând la două generaţii, nu pot lesne renunţa la ceeace forma baza educaţiei lor iniţiale, dar nici nu se pot dezinteresa de ce este nou. Aşa este cazul lui Brunelleschi, de exemplu.

Ceeace se schimbă şi se înlocueşte mai uşor sunt ornamentele. Aproape pe neaşteptate vedem apărând motive, inspirate de fragmentele rămase de la construcţiile romane. Le întâlnim sau sub forma de „groteşti", sau sub forme inspirate de plante şi de flori de tot felul, simple sau combinate cu animale, ca în cadrul Baptisteriului din Florenţa, de pildă. Coloana, care este şi ea un membru esenţial al arhitecturii clasice, în acelaş timp ornament şi element de susţinere, tinde să se substituie stâlpilor. Pilastrii de asemenea, sunt din ce în ce mai răspândiţi, iar capitelurile lor vor căpăta o formă şi un volum, care le apropie de cele din arta antică. Vor aparţine adesea, chiar în aceiaşi clădire, la mai multe ordine: Doric, care se va numi şi toscan în Italia (atunci când este fără caneluri, deci mai simplu), ionic, corintian şi compozit.

Rezultă deci, că cel puţin la început, deosebirile faţă de zidirile din trecut sunt mai ales superficiale şi nu ating felul însuşi de a construi. Acest lucru este demn de luat aminte. Inovaţiile nu sunt cauzate dintr'o necesitate de construcţie şi nu răspund unei logici inexorabile, ci constau mai mult sau mai puţin din ornamentele „placate" şi superficiale. Din această pricină motivele decorative se pot multiplica la infinit, iar către sfârşitul secolului al XV-lea, în unele regiuni constatăm o bogăţie prodigioasă de detalii, care încarcă liniile arhitecturale, le îneacă şi strică de multe ori claritatea unui plan.

Printre artiştii care se remarcă în această vreme, nu puţini ar merita să fie menţionaţi. Nu putem însă intra în detalii prea amănunţite. Ne vom mulţumi cu câteva nume, ale autorilor monumentelor mai caracteristice şi mai demonstrative, pentru însuşirile pe care am încercat să le definesc. Primul este **Filippo Brunellesco,** pe care l-am întâlnit şi ca sculptor. Artist de tranziţie, el primise o educaţie gotică, dar cunoaşte ideile noui şi simpatizează cu ele. Caracterul acesta trebue reţinut. Opera sa cea mai cunoscută este Domul din Florenţa, Santa Maria del Fiore, şi mai ales cupola. Planul primitiv al bisericei se datoreşte nu lui, ci lui Arnolfo di Cambio. Brunellesco însă l'a executat şi, executându-l, l'a modificat în principiul şi elementele lui, dându-i alte proporţii şi un aspect mai grandios. (Fig. 203).

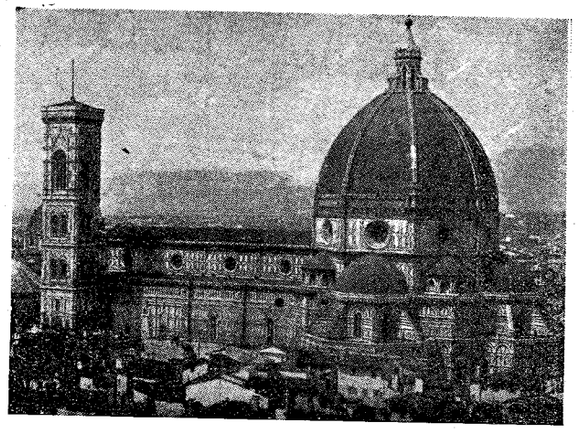


Fig. 203. — *Brunellesco: Domul din Florenţa.* (după Michel VI. p. 471).

In acest Dom, pe care îl imaginează puternic şi îndrăsneţ, ca să rivalizeze prin avânt şi dimensiuni cu catedralele secolului, opera artistului nu poate fi considerată ca aparţinând propriu zis Renaşterei, cu atât mai mult cu cât ea este concepută de un înaintaş, de Arnolfo di Cambio. Cupola însă îi aparţine. Ea va exercita, ca model şi ca principiu de construcţie, o mare influenţă asupra desvoltării întregei arhitecturi viitoare. O vom găsi la baza tuturor clădirilor cu cupolă din secolul următor şi, în special, a Sfântului Petru, din Roma.

San Lorenzo, din Florenţa, tot opera lui Brunellesco, este pe-a întregul desenat, conceput şi construit sub influenţa principiilor şi gustului Renaşterei. (Fig. 204). Coloanele au înlocuit stâlpii. Ele prezintă o svelteţă, o eleganţă, pe care n'am mai întâlnit-o până acum. Capitelurile sunt frumos sculptate, asemănătoare cu cele ale templelor clasice. Arcadele, care despart nava centrală de cele laterale, se sprijină numai pe aceste coloane. Trebuia deci, ca greutatea să fie proporţionată cu puterea lor de rezistenţă. Spre a nu le încărca peste măsură, biserica nu este boltită, ci acoperită cu un plafon drept, de lemn sculptat şi aurit.

Nava principală este mărginită astfel de o serie de arcuri, care cad pe un cub aşezat deasupra capitelului. Cubul poate să fie considerat ca un element împrumutat arhitecturii clasice, ca un fel de rest de intablament, un fragment din grinda orizontală, care obicinuit se aşeza direct pe capitelurile coloanelor. Arhitectura clasică preferă acest sistem, graţie căruia greutatea coperişului apasă nu pe puncte izolate, ci pe întreaga grindă, care la rândul ei transmite greutatea capitelurilor tutulor coloanelor, formând cu ele un unghiu drept. Evul Mediu prefera însă arcul, a cărui extremitate atingea capitelul coloanelor sau al stâlpilor, fără nimic între ele. Brunellesco adoptă un sistem intermediar, în care, din intablament, nu mai rămâne decât cubul de deasupra capitelului.

Fig. 204. — *Brunellesco: San Lorenzo (Florenţa).* (după Propyl. VIII. pl. XI).

Planul acestei biserici înseamnă deci o întoarcere la bazilică, cu renunţarea la planul în formă de cruce, al catedralelor gotice. Bazilica era, după cum ştim, derivată din monumentele antice.

Un alt mare arhitect al sec. al XV-lea este **Leon Battista Alberti** (1404—1472). Cu multiplele sale talente de arhitect, de pictor, de muzicant şi de poet, el uneşte spiritul unui foarte subtil cercetător şi teoretician, atât în domeniul arhitecturei propriu zise, cât şi în domeniul artei, în genere. (Studiile sale asupra Perspectivei sunt celebre). Alberti a fost invitat de Sigismondo Malatesta să transforme o mică biserică, Sf. Francisco, din Rimini, într'un templu dedicat memoriei iubitei sale moarte, Isotta. Templul Malatestian mai avea încă menirea să amintească respectul, pe care Malatesta îl purta oamenilor de litere şi artiştilor timpului său, ale căror morminte se găseau, unele în interiorul, altele la exteriorul bisericei.

Alberti a conceput faţada (Fig. 205), care nu-i deplin terminată, ca un arc de triumf. Este aplicaţia unui stil, importat din antichitatea romană, la o biserică creştină. Trei arcade, despărţite între ele prin coloane canelate, prinse jumătate în zid, decorează intrarea. Cu toate proporţiile reduse ale monumentului, ea produce o impresie de noblеţă, pe care nici o altă ornamentare n'ar fi putut-o da. Spaţiul plin, la dreapta şi la stânga uşei, era destinat să cuprindă nişte firizi, în care să intre mormintele lui Malatesta şi cel al Isottei. Astăzi însă cele două părţi laterale au fost astupate cu zid, ceea ce turbură puţin impresia generală a faţadei.

Malatesta, respectuos faţă de oamenii Renaşterei, eruditi, umanişti, artişti, a căutat să-i asocieze, pe cei care fuseseră primiţi la curtea lui, îi aduseseră lui plăcere şi strălucire curţei, cu amintirea dureroasă pe care o păstra iubitei sale. De o parte şi de alta a templului, la exterior, sub arcadele dela dreapta şi dela stânga, a pus să se construiască nişte firide, ca nişte mici capele. In fiecare din ele e aşezat mormântul unui erudit din acea vreme, exemplu elocvent despre respectul pe care aceşti Italieni — care în viaţa de toate zilele erau uneori războinici fără scrupule ori de o cruzime bestială, omorându-şi unii fraţii, alţii nevestele, — îl acordau manifestaţiilor artistice şi de cultură.

Terminând această scurtă privire asupra arhitecturei toscane, din perioada care precede Renaşterea propriu zisă, să analizăm elementele ce apar în aceiaşi perioadă, în arhitectura altor oraşe însemnate din Italia. Ştim că în mai fiecare centru politic se desvoltă o şcoală locală, mai mult sau mai puţin independentă, şi care, mai ales din pricina duşmăniilor teribile din această vreme, evoluiază uneori fără nici un contact cu şcolile vecine, chiar atunci când e vorba de două oraşe învecinate, cum ar fi Pisa şi Florenţa.

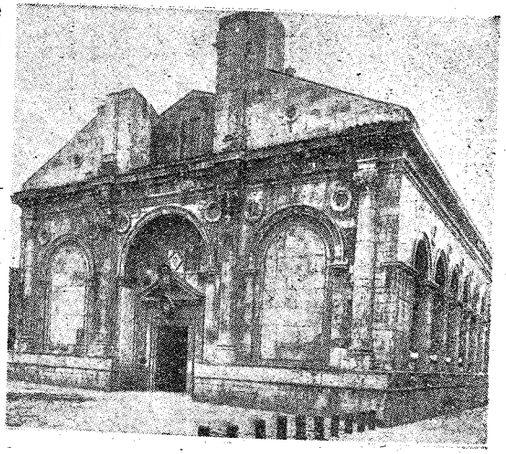


Fig. 205. — *Alberti: Templul lui Malatesta.* (după Propyl. VIII. p. 282).

Ar trebui să începem examenul nostru cu Roma. Reşedinţa Papilor este însă în epoca aceasta un oraş aproape pustiu. Şefii bisericei fuseseră transportaţi de regii Franţei la Avignon, unde rămăseseră aproximativ un secol. Mai târziu numai, spre sfârşitul sec. XIV-lea şi începutul sec. XV, după întoarcerea Papilor (1377), asistăm la o deşteptare a vieţii culturale romane. Oraşul etern revine pe încetul la importanţa de altă dată. Clădirile, deşi părăsite, deseori ruinate, au păstrat un aspect impunător. Ele însă n'au între ele nici un fel de legătură. Multe datează din antichitate. Altele au fost construite fără un plan unitar, în secolele următoare. Mai toate au suferit enorm în timpul absenţei Papilor, aşa că aspectul general al oraşului ar fi comparabil cu cel prezentat de o cetate a antichităţii, de curând desgropată. Papa Niculae V (1447—1455) este primul pontifice dintre cei întorşi la Roma care se gândeşte să dea oraşului de reşedinţă vechea lui splendoare. Pentru aceasta are nevoe, credea el, să reclădească mai întâiu bazilica Sfântului Petru. Se şi opreşte la un proect, pe care îl concepe după un plan impunător, pentru executarea căruia se adresează lui Leon Battista Alberti. Alberti, florentin, avea mereu înaintea minţii cupola maiestoasă a catedralei din oraşul său natal. Consideră deci necesar ca şi noua bazilică papală să fie încoronată de o cupolă, cel puţin tot aşa de impunătoare ca cea de la Sta Maria del Fiore.

Imprejurările fac însă ca Alberti să nu poată să execute proectul. El este reluat, ceva mai târziu, de către Bramante, care conservă ideea cupolei. Bazilica Sfântului Petru, ca și catedrala din Florența, va oferi deci, ca element arhitectonic izbitor, ca și un simbol în același timp, un dom imens, care va face admirația generațiilor următoare și va servi de model multor construcții. De atunci datează ideea de a dota cu o cupolă mai fiecare monument care se va ridica în Italia. Ca o consecință a prezenței acestui element de o importanță covârșitoare, vom constata modificări fundamentale în planul bisericilor, care vor trebui de acum înainte să grupeze membrele lor mai importante în jurul cupolei, partea esențială a planului. Dela monumentele religioase acest plan se transmite apoi și la alte construcții, nu numai decât sacre, deși unele din ele încă în legătură cu cultul.

Cu toate că Alberti n'a avut norocul să clădească marea bazilică a Sfântului Petru, el a putut determina totuși la Roma stilul în care s'au edificat ceva mai târziu câteva palate mai însemnate dintre care, cel mai frumos prin proporțiile lui, cel mai florentin ca spirit, este cel al Cancelariei.

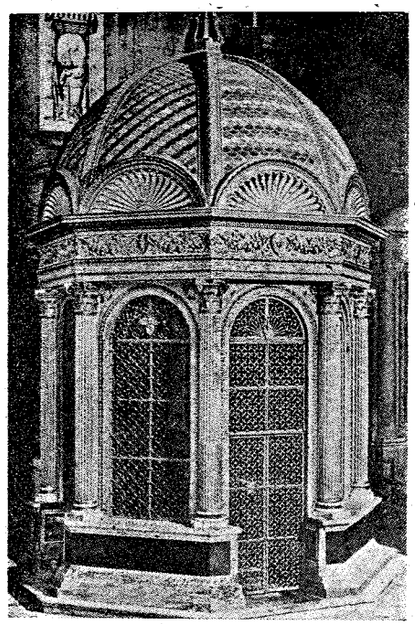


Fig. 206. — *Matteo Civitali: Tempietto.*
(după Michel. VI. p. 500).

Alături de Roma, orașele în care vor înflori școli arhitectonice de seamă sunt Veneția și Milano. Ambele erau centre bogate prin comerțul și industria lor. Ele se desvoltă repede și au nevoie de multe și mari clădiri. Este natural ca în fiecare din ele să apară o școală arhitecturală care, împrumutând anume elemente de la arta antică, evoluiază totuși conform necesităților și cerințelor gustului și condițiilor climaterice locale.

In amândouă orașele însă, atât în Veneția cât și în Milan, stilul gotic este mult mai persistent de cât la Florența sau la Roma, aceasta pentrucă în amândouă se începuse clădirea unor monumente care ocupă timp îndelungat șantierele și se bucură în opinia publică de o mare favoare: La Milano, catedrala, faimosul Dom; la Veneția, „Palazzo ducale", adică reședința Dogilor.

Incepute în stil gotic, ele trebuiau continuate în același spirit, sau, cel puțin, fără prea evidente discrepanțe. Chiar atunci când restul Italiei se găsește sub influența antichității, când stilul secolului trecut devine mai mult sau mai puțin un anacronism, unitatea care trebuia să domnească în aceste imense clădiri reclamă menținerea elementelor gotice, sau dacă nu, modificarea lor în așa fel, încât să nu se schimbe cu totul aspectul și planul inițial al construcției. De aceea asistăm la o opoziție, care se simte pas cu pas și pe

măsură ce lucrările înaintează, între tendințele artiștilor mai tineri, de a introduce ideile care le sunt scumpe, și între tradiția trecutului, care determinase planul și aspectul primitiv al zidirei. Ceea ce exista nu se poate ușor schimba; deci, ca să nu se strice unitatea, noutățile trebuiau introduse cu băgare de seamă și oarecum pe furiș. Totuși, pe măsură ce lucrurile înaintează, vedem strecurându-se ornamente de tip clasic, idei în legătură cu proporția camerilor, cu distribuția lor, cu forma ferestrelor sau a ușilor, mai ales la palatul Dogilor, incontestabil datorite spiritului nou.

Pentru aceste motive arhitectura din Milan, ca și cea din Veneția, se va deosebi de cea desvoltată în Florența, mai independentă față de trecut, mai originală, mai conformă ideilor recente. Totuși, chiar la Florența, în a doua jumătate a secolului al XV-lea, vechea puritate de stil, noblețea concepției, simplicitatea formelor au încetat de a constitui calitățile stilului. Asistăm la un fel de obosire a spiritului inventiv al arhitecților. Pasiunea de a inova, pusă în tot ce efectuau la începutul secolului, dorința de a se arăta personali față de cei care i-au precedat, fac loc tendinței, ieșită din lipsă de sinceritate și dintr'un fel de lene, de a se baza cât mai mult pe modelele antice, de a le copia chiar, uneori, pur și simplu.

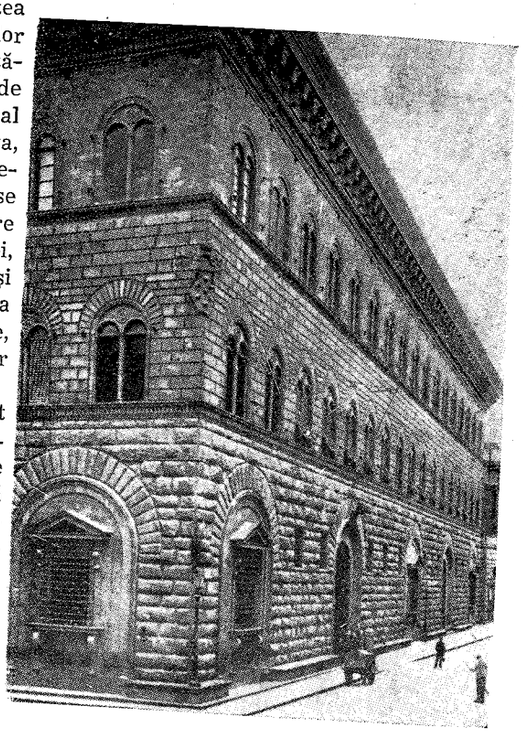


Fig. 207. — *Michelozzo: Palazzo Medici.*
(după Propyl. VIII. p. 274).

Această atitudine este cu atât mai surprinzătoare cu cât, în afară de arhitectură, toate celelalte manifestări artistice, în această provincie, se impun prin distincția și sobrietatea lor. Arhitectura singură se remarcă printr'un exces de ornamente, care e departe de a constitui o calitate. El provine din faptul că ornamentația a încetat să fie o necesitate funcțională, nu mai se supune logicei execuției unui monument, ci numai capriciului, bunului sau răului gust al arhitectului. (Palatul Pitti, de pildă).

După aceste câteva idei lămuritoare, să examinăm construcțiile mai însemnate, civile și religioase, din Veneția, din Milan sau din alte orașe, după ce ne vom fi oprit un moment, tot în Toscana, pentru a studia pe câteva exemple precise deosebirile ce apar acolo, în arta construcției, între prima și cea de a doua jumătate a sec. al XV-lea.

Nu departe de Florența, se găsea orașul Lucca, constituind un fel de colonie culturală a marei cetăți toscane, dar care știuse totuși să prelucreze ceea ce luase împrumut, să-i dea o formă destul de independentă. Aci găsim o

construcţie, mică prin proporţiile ei, dar foarte semnificativă, aşa numitul Tempiettro, imaginat de **Matteo Civitali** (Fig. 206) şi servind de capelă pentru păstrarea sfintelor moaşte, în catedrala oraşului. Planul poligonal la o clădire este destul de neobicinuit, deci cu atât mai interesant. Alături de construcţiile mari, analizate în trecut, în genere de forma crucei sau de plan bazilical, destinate cultului, cele mai mititele, poligonale, sunt destinate să conţină relicve de sfinţi sau să servească de capele mortuare particulare pentru familiile distinse. Aşa şi aici.

In Tempietto ceea ce izbeşte este proporţia admirabilă a dimensiunilor,

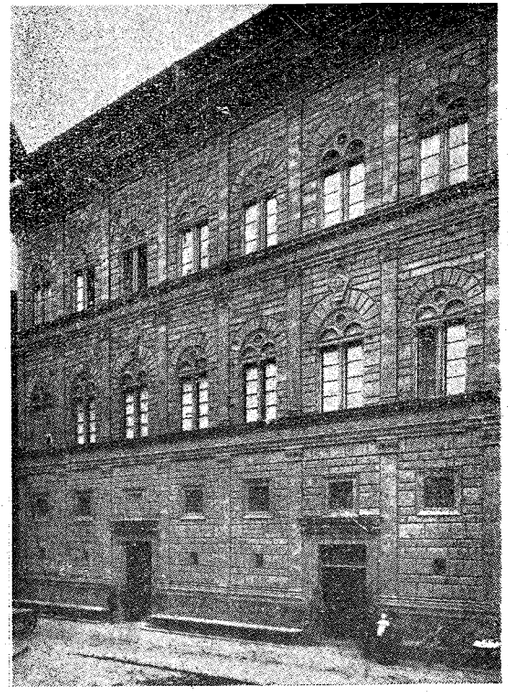


Fig. 208. — *L. B. Alberti: Pallazzo Ruccellai. (Florenţa)*
(după Prosyl. VIII. p. 281)

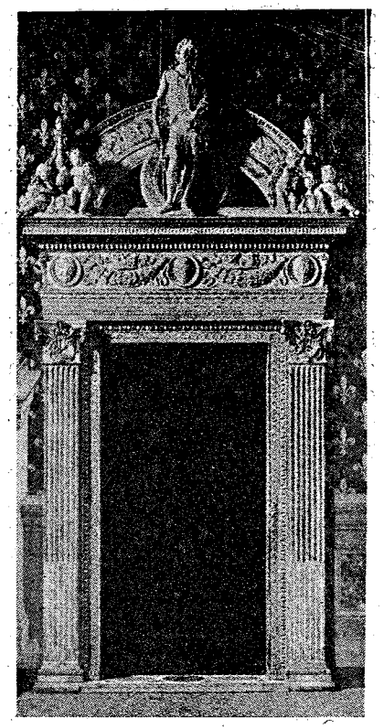


Fig. 209. — *Ben. da Majano Uşă în Pallazzo Vecchio*
(după Michel VI, 501)

felul armonios în care acoperişul se comportă faţă de partea de jos a construcţiei. Este vorba de o cupolă, împărţită în segmente, încoronând prisma formată de zidurile capelei. Diferitele feţe ale prismei au formă de arcuri, adică de deschizături, unele mergând până la pământ, ca nişte porţi, altele alternând cu primele şi oprindu-se deasupra pământului, formând ferestrele. Există prin urmare opt deschizături: 4 uşi şi 4 ferestre. Intre ele, la locul unde se întretae pereţii şi formează muchii, sunt aşezate semicoloane lipite de zid, canelate şi cu admirabile capiteluri.

Toate aceste elemente constructive, sunt împrumutate de la arta antică şi întrebuinţate exact ca la cei mai vechi, într'un plan care este însă deosebit de al acestora. Deasupra intablamentului se găseşte o friză, apoi mai sus, acoperişul de piatră de diferite culori, din plăci ca nişte solzi. Stilul acestui Tempietto se va bucura de un mare prestigiu şi va fi imitat de arhitecţii următori.

Afirmam adineauri că, în arhitectura florentină a celei de a doua jumătăţi a sec. al XV-lea, apare o tendinţă către exuberanţă, care o face mai puţin plăcută decât arhitectura primei jumătăţi a secolului. Totuşi, lăsând la o parte exteriorul monumentelor, în care găsim obicinuit acest defect, şi examinând mai ales decoraţiile interioare, constatăm, chiar în acea vreme, remarcabile rezultate, de un bun gust incontestabil, urmare a unor combinaţii reuşite de elemente clasice. Palatele ridicate la începutul secolului, aspre şi puţin prietenoase în afară, având un caracter dur, tocmai din pricina necesităţii de a servi ca loc de refugiu şi de apărare în caz de mişcări de stradă (cf. Fig. 207 şi 208, ultimul cu un oare care exces de ornamentaţie), oferă la interior, ca o

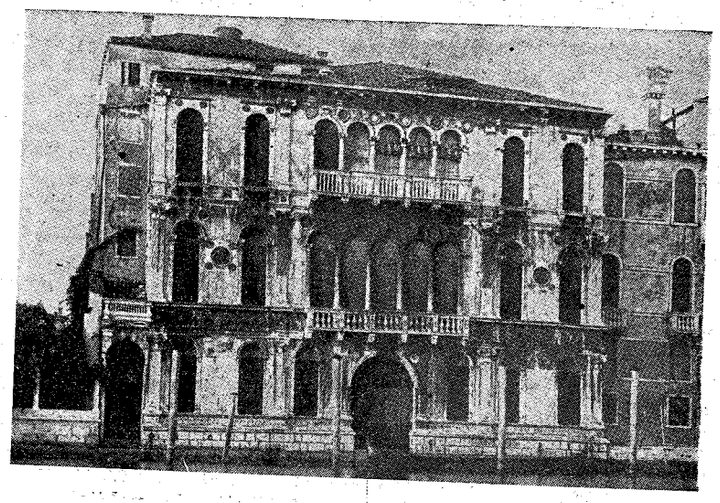


Fig. 210. — *Palatul Manzoni (la Canal Grande).*

compensaţie, admirabile ansambluri decorative, pline de graţie şi de fantezie. Aşa de pildă o uşă din Palazzo Vecchio, la Florenţa (Fig. 209). Ea este opera unui mare sculptor, a lui Benedetto da Majano, care era uneori şi arhitect. Deschizătura uşii este încadrată, la dreapta şi la stânga, de pilaştrii canelaţi, iar sus de un intablament, cu o friză de ghirlande, susţinută de medalioane decorative. Printre motive se pot vedea cartuşe cu „crinii roşii", emblema Florenţei, şi, la mijloc, o cruce; deasupra, un fronton cu o statue a Sfântului Ioan Botezătorul şi cu copilaşi, „Putti", (temă care va lua o mare desvoltare în arta florentină, de unde va trece în arta întregii Italii, în secolul al XV-lea şi în cele următoare).

Să ne întoarcem acum la Veneţia. Oraşul oferă un mediu fizic şi moral cu totul diferit de cel florentin. Imprejurările în care trăiau cele două cetăţi erau profund deosebite. Florenţa era un centru de viaţă politică intensă, plin de

revoluţii şi de agitaţii, iar Toscanii un popor cu un temperament aprig şi neliniştit. Din această pricină clădirile lor civile, private şi publice, reflectează situaţia politică din decursul secolului al XV-lea. La Veneţia, din contră, e pace, siguranţă. Oamenii n'au nevoe să se baricadeze în casă. Construcţiile sunt aproape deschise, străbătute de nenumărate uşi şi ferestre, între care apar balcoane sculptate, dând spre canale. Totul respiră o mulţumire, o sete de viaţă, o linişte pe care n'o întâlnim în aceiaşi măsură nicăeri în Italia. Clădirile civile vor lua deci un alt aspect de cât cel pe care-l aveau la Florenţa.

Palatul Manzoni, la Canal Grande (Fig. 210), este poate opera unui arhitect lombard, Tullio Lombardo. Elementele de care s'a servit acesta sunt cam tot cele de care dispuneau în Veneţia arhitecţii secolului trecut, e drept cu ceva adaosuri, conforme ideilor mai noui. O astfel de faţadă, la prima vedere, nu se deosebeşte prea mult în compoziţia ei, de faţadele epocei gotice veneţiene; dar dacă o examinăm mai în detaliu, observăm totuşi capiteluri, pilaştri lipiţi de zid, apoi, dedesubtul ferestrelor primului etaj, frize cu motive decorative luate din antichitate. Ele sunt întrebuinţate însă cu atâta măsură şi discreţiune, încât parcă se ascund, ca să nu supere pe privitor.

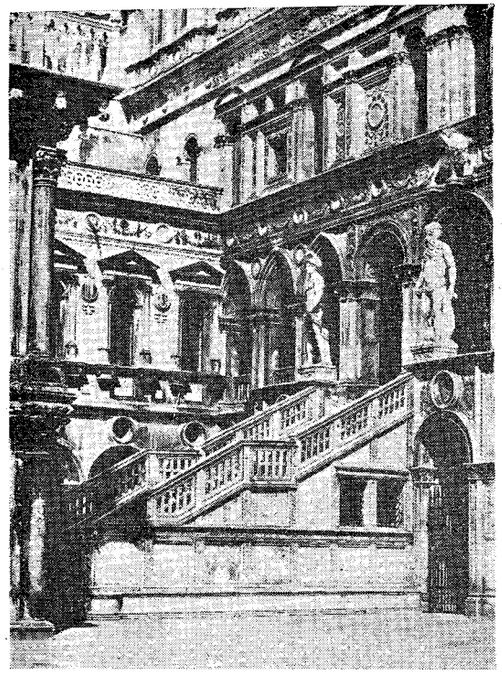


Fig. 211. — *Scara Giganţilor în Palatul Dogilor.* (după Aubert. II. p. 7).

Şi aici, ca în mai toate palatele veneţiene, ceea ce impresionează este ritmul spaţiilor pline şi al celor goale, în succesiunea lor, ritm care se închide într'o formulă mult deosebită de cea pe care am întâlnit-o la palatele florentine. Acolo, părţile pline formau suprafeţe cu mult mai întinse, pe câtă vreme aci raportul este inversat. Pe de altă parte, nicăeri într'o faţadă italiană nu întâlnim mai multă atracţie pentru policromie. Plăci rotunde de piatră de diferite culori au fost încrustate pretutindeni, în zid, deasupra ferestrelor dela balcoane, ca şi în pereţii ce despart ferestrele, aşa încât toate împreună ajung să producă impresia unui covor oriental.

Bine înţeles că, alături de clădirile particulare, asistăm la continuarea lucrărilor la monumentele publice, mai ales la Palatul Dogilor (Fig. 211), cum şi la edificarea sau transformarea unui mare număr de biserici sau de fondaţii religioase. Printre ele se găseşte faimoasa Scuola di San Rocco (Fig. 212), a cărei faţadă, excesiv de pitorească, contrastează cu oricare din clădirile florentine, chiar cu cele pe care le-am considerat ca foarte ornamentate. Este evident că această construcţie se adresează unor alte temperamente. Fantezie bogată, dar condusă de bun gust şi de spirit de ordine, sens pentru combinaţii pitoreşti, pentru acorduri de culori variate, iată ce ne izbeşte aici. Singura parte, care ar putea să provoace o obiecţiune, este cea de jos, unde au fost imaginate bassoreliefuri în perspectivă, ceea ce strică oarecum armonia ansamblului. De unde la monumentele analizate până acum era de regulă o simetrie desăvârşită, aici simetria a fost cu intenţie evitată. Accentul este pus pe partea din stânga, ceeace cauzează un fel de dezechilibru al întregei construcţii. Dacă însă examinăm detaliile, fiecare din ele îşi găseşte justificarea în anume ornamente clasice. Aşa sunt coloanele, frizele, pilaştrii, toate elemente întrebuinţate şi de cei vechi.

La Milano arhitecţii şi constructorii sunt mai toţi ocupaţi cu sfârşirea Domului, pentru care s'au cheltuit sume enorme. Un popor de săpători în piatră, de meşteri de tot soiul, de sculptori şi de arhitecţi, a găsit aici întrebuinţare în mai tot decursul secolului XV-lea. Nu departe de Milano, la aşa numita Certosa din Pavia (Fig. 213) arhitecţii au găsit prilej de mai multă libertate decât colegii lor din Milano. Şi aci influenţa gotică n'a încetat cu totul. Nu îndrăznesc să rupă brusc cu trecutul. In partea de jos, în primul etaj care este şi cel mai vechiu, se observă acest stil hibrid, acea combinaţie de elemente gotice cu elemente ale Renaşterii. Gotice sunt, de pildă, toate firizile unde sunt aşezate statuele de sfinţi, pe când la ferestre, cu ornamentele lor, şi la uşă s'au adoptat forme şi motive care aparţin Renaşterii.

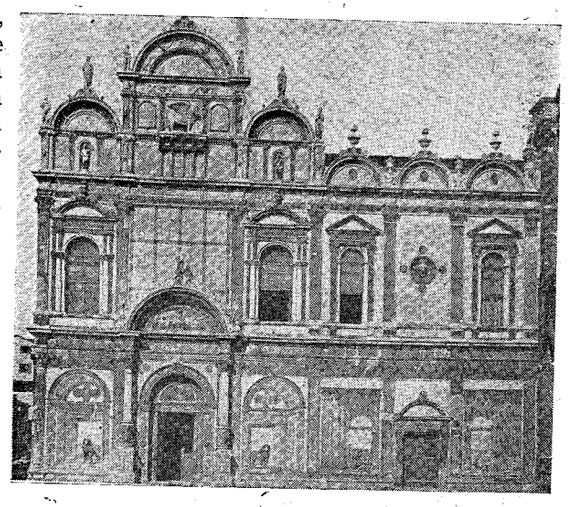


Fig. 212. — *Scuola di San Rocco (Veneţia).* (după Michel. III. 505).

Despărţirea bisericii în nave este marcată la exterior, scandată am putea zice, de stâlpii care se continuă dela baza clădirei, până la acoperiş. Dealungul lor sunt firizi nenumărate, pline cu statui de sfinţi, concepute, executate şi însoţite de ornamente, fidele mai degrabă stilului gotic. Totuşi, la uşa din mijloc, la intrare, întâlnim elemente pseudo-antice, coloane geminate, un arc care aminteşte de arcurile de triumf. De asemenea, forma ferestrelor este clasică, deşi ele sunt despărţite în două părţi prin colonete fin lucrate, în spirit gotic. Ansamblul este însă aşa de bogat, amestecul între elementul gotic şi cel împrumutat dela arta clasică este aşa de bine dozat, încât cu toată bogăţia excesivă a detaliilor şi fantezia nesfârşită a temelor, el nu supără.

Partea de sus a faţadei a fost clădită ceva mai târziu. Elementele gotice au dispărut aproape cu totul. Este natural ca în locul lor să capete un rol important cele împrumutate din antichitate. De aici provine, poate, o oarecare discordanţă între partea inferioară a faţadei şi partea ei superioară.

Insfârşit, ca un ultim exemplu de arhitectură a sec. al XV-lea, luat de data aceasta din construcţii laice, poate fi citat Palatul Consiliului din Verona, opera unui arhitect călugăr, Fra Giocondo. A fost executat în 1476. Faţada apare şi aici surâzătoare, veselă, aşa cum era obicinuit în monumentele veneţiene. Deasupra unui portic compus dintr'o serie de arcuri larg deschise, despărţite prin frumoase coloane, a fost construit un etaj împărţit în patru secţiuni, prin pilaştrii ornamentaţi. Fiecare despărţitură cuprinde o fereastră geminată, cu un fronton circular. Pe pilaştri sunt sculptate ornamente groteşti. La dreapta şi la stânga lor sunt motive în piatră policromă, ca nişte mozaicuri, încastrate în zid.

Fig. 213. — *Certosa di Pavia*
(după Michel VI. p. 507)

Pornind de la clădirile florentine, severe, care ne dau impresia unor fortăreţe şi a unor ascunzători, în care aparatul, adică piatra de construcţie, este săpată intenţionat în chip grosolan — (aşa numitul aparat rustic) — ajungem astfel la palatul veronez sau veneţian, în care toată faţada se prezintă ca o dantelă sau ca un covor. Elementul pitoresc este încă accentuat prin policromia provenită din întrebuinţarea materialului de diferite culori sau a pietrelor al căror grăunte este aşa de deosebit, în cât lustruite, ele primesc şi resping în mod deosebit lumina şi produc ca nişte ape, care de departe dau impresia unui ornament.

Pictura

Şcoala Florentină.

Diferenţa dintre arta gotică şi cea nouă, a Renaşterei, se remarcă la Florenţa mai uşor în sculptură, decât în alte arte. Cele două tendinţe în plastică sunt lămurit despărţite, am spus-o, prin data la care s'au comandat lui Ghiberti Porţile Baptisteriului. In pictură însă, această separaţie e multă vreme mai puţin bătătoare la ochi. Aci evoluţia e mai lentă, trecerea dela un stil

la altul se face mai pe nesimţite. In fond, în unele centre, până la finele chiar al secolului XV, spiritul gotic nu dispăruse cu totul.

La drept vorbind, şi în Italia, evoluţia picturei nu s'ar putea cu totul explica, fără o cunoaştere amănunţită a artei burgundo-flamandă, a celei atât de strălucite a manuscriptelor, mai ales a celor franceze, a înrâuririlor pe care toate aceste manifestări le-au avut unele asupra altora şi toate împreună asupra picturii. Nu trebue să pierdem din vedere un lucru: în secolul XV şi mai ales în sec. XVI, pictorii italieni câştigă un aşa de mare prestigiu, în cât Italia se găseşte pe drept în fruntea tuturor ţărilor din Apusul Europei. Totuşi, această înflorire a artei italiene nu este un fenomen complet izolat, ci în legătură cu ceea ce se petrece, pe acest teren, la unele popoare vecine.

Când ne-am ocupat de Giotto, am văzut rolul pe care acest maestru, care-şi consacrase cea mai mare parte a activităţii sale reprezintării vieţii şi acţiunilor Sfântului Francisc din Assisi, l-a avut asupra contemporanilor săi italieni şi asupra desvoltării artei în întreaga lume a Apusului. Urmaşii lui însă, cei formaţi la şcoala sa, nu mai posedă acele calităţi dramatice remarcabile, viziunea majestuoasă pe care am constatat-o la maestru, nici acea sobrietate impunătoare. Ei se lasă robiţi din ce în ce de o regretabilă tendinţă narativă. Pe pereţii sanctuarelor, în frescă, ei povestesc cu nenumărate detalii episoade mai importante din viaţa diverşilor sfinţi, a Sf-tului Francisc mai ales, cel mai popular dintre toţi, sau încă din viaţa Fecioarei sau a Mântuitorului. Reiau astfel temele eterne ale creştinismului, dar oarecum învătate pe dinafară, departe de adevărata şi stricta observaţie a vieţii. Ei pierd astfel calitatea cea mai elocventă pe care am întâlnit-o la Giotto. Fără să se preocupe de realitate, cu o lipsă de emoţie şi de sinceritate evidentă, acesti epigoni vor reprezenta scene cu multiple personagii, în fel de fel de atitudini, silindu-se să placă printr'un exces de graţie, de manierism dulceag, astăzi aproape insuportabil. Deseori, atunci când este vorba de a exprima un sentiment mai puternic, ei exagerează atitudinele şi gesturile, copiind cele văzute la personagiile din misterele dramatice, care se bucură în tot Apusul de o mare popularitate. Deci la Giottesti, urmaşii marelui maestru, aşa de cinstit observator al naturei, constatăm cu timpul două defecte izbitoare, obicinuite în epocele de decadenţă : manierismul şi teatralul.

„On voudrait un loup dans cette bergerie", ne spune Salomon Reinach, în Apollo, vorbind de această perioadă. Este impresia omului ajuns la convingerea că toată această afectaţie de inocenţă, de graţie, de gingăşie nesfârşită şi cu orice preţ, plictiseşte cu timpul şi că ceva mai multă energie, chiar o energie brutală la nevoie, n'ar strica. Nu le-a trebuit multă vreme Florentinilor ca să se convingă de dezavantagiile acestui stil. Doritori de mai multă forţă, de mai mult accent, ei îşi închipue cu dreptate că aceste calităţi s'ar obţine prin confruntarea din nou a artei cu viaţa, fără ca prin aceasta artistul să devină un sclav al mediului înconjurător.

O însuşire caracteristică a Florentinului de atunci şi de totdeauna este nevoia lui de a nu despărţi, în realizarea artistică, inteligenţa de sentiment : de a considera opera artistică ca o interpretare şi nu ca o copie a lumei exterioare. Exemplul sculpturei nu era inutil în găsirea unor metode noi pentru atingerea acestui scop. Această artă, sub forma ei regenerată, precedase pictura, câştigase avantaje evidente asupra acesteia, în studiul pentru redarea cât mai fidelă a omului şi a vieţii, a omului fizic în proporţiile lui, în mişcările şi atitudinile lui, a celui moral în raport cu sentimentele ce se inten-

ţiona să se deştepte în privitor, cu cele de care era animat în compoziţie. De aci pornesc pentru pictorii italieni şi în special pentru cei florentini o serie de studii îndreptate în mai multe direcţii.

Redarea fidelă a nudului şi prinderea mişcărilor expresive ale persoanelor, ambele bazate pe o observaţie anatomică exactă, este o primă preocupare a acestor artişti. Evocarea celei de a treia dimensiuni, a volumului, este o altă preocupare a lor. Apoi, o a treia preocupare, este introducerea perspectivei lineare într'o compoziţie, crearea iluziei că figurile şi obiectele reprezentate sunt fiecare la locul lor, adică la distanţa la care se găsesc în natură, faţă de cele din primul plan. Este de observat că această ştiinţă nouă, marea descoperire a sec. al XV-lea, perspectiva lineară, va detrona perspectiva montantă, adică acea care creează iluzia depărtărei prin suprapunerea figurilor în înălţime. Ea va interesa atât de mult pe artiştii florentini sau din alte centre, încât multă vreme ea va fi scopul principal al tablourilor lor. In sfârşit, introducerea peisagiului în compoziţie, adică suprimarea fondului neutru şi cu totul convenţional, — aur, culoare unitară sau presărată la intervale regulate de anume ornamente, — şi înlocuirea lui cu o vedere din natură, este cea de a patra preocupare a pictorilor. In chipul acesta peretele ce mărginea în trecut ori ce tablou va dispărea şi prin această spărtură vor intra lumina, aerul, munţii, apele, cerul cu norii, tot ce poate constitui un decor într'o compoziţie.

Toate aceste inovaţii, de care a mai fost vorba în cele precedente, caracterizează cuceririle lente şi treptate ale picturei italiene în sec. XV. Unele din ele sunt spontane, altele sunt făcute în urma unor sugestii venite din afară. Ele sunt însoţite, de multe ori chiar favorizate, de anume modificări ale tehnicei, cum ar fi de pildă înlocuirea frescei şi a temperei cu pictura în ulei, după cum am văzut, când ne-am ocupat de pictura flamandă, la sfârşitul Evului Mediu.

Introducerea uleiului ca purtător al culoarei se face spre finele primei jumătăţi a sec. XV. Acest lucru schimbă cu totul normele după care se judeca coloritul unui tablou şi are o mare înrâurire asupra evoluţiei picturei. Această inovaţie, ne-am aştepta să aibă mai slabe consecinţe în pictura florentină, unde fresca se bucurase de aşa de mare prestigiu, de cât în cea a celorlalte şcoli. De fapt, cu anume rezerve, aşa se şi întâmplă. Vasari ne spusese că Florentinul este mai ales un desenator. La el puterea expresiei stă exclusiv în evocarea formelor, în direcţia şi calitatea liniei. Culoarea nu este decât un lucru ajutător, care cel mult întăreşte impresia lăsată de desen, dar care nu poate în nici un caz să o înlocuiască. Evident, n'ar fi înţelept să ne închipuim că toţi pictorii florentini, fără deosebire, n'au fost preocupaţi niciodată de culoare. Şi la ei se găsesc coloriştі, între alţii unul de care ne vom ocupa imediat, **Fra Angelico.** In genere însă cei din Florenţa, pentru a compune un tablou, se bazează mai ales pe eficacitatea şi pe elocvenţa liniilor, a raportului dintre ele, pe ceea ce s'ar putea numi arhitectura unei compoziţii.

Cu această rezervă să păşim la analiza câtorva pictori mai însemnaţi din prima jumătate a sec. XV-lea, acei care fac trecerea dela pictura gotică, la pictura Renaşterii propriu zisă. Ca şi la sculptori şi la arhitecţi, şi la ei se mai întâlnesc urmele esteticei trecutului; prin opera lor grăbesc însă tocmai transformarea care va duce la adevărata Renaştere.

Cel mai însemnat dintre toţi, nu atât prin calitatea exterioară a operii lui, nici prin cantitatea tablourilor produse, ci prin spiritul de care era animat, prin idealul lui şi prin energia cu care caută să-l impună, este **Masaccio,** pe

adevăratul lui nume Tommaso Guidi, numit cu un nume de alintare Masaccio. Are o viaţă scurtă, dela 1400—1428, dar puţini sunt pictorii din acea vreme, a căror operă să fi lăsat mai adânci urme în arta contemporanilor.

Asupra activităţii sale ne este greu să avem o părere precisă, fiindcă opera lui Masaccio este aproape imposibil de separat de cea a lui Masolino, care i-a fost profesor, şi cu care tradiţia spune că a colaborat adesea. Lăsând la o parte lucrările mai mult sau mai puţin nesigure, vom analiza astăzi câteva din cele absolut autentice, pentru ca să ne dăm seama de nota nouă pe care pictorul o introduce în complexul artei sec. XV florentin. In câteva muzee italiene şi din afară de Italia se găsesc tablouri atribuite lui Masaccio. In cele mai multe prevalează o tendinţă arhaică, care nu ne poate surprinde din partea unui pictor ce nu ajunsese la maturitate, în care era vie amintirea exemplelor luate din opera profesorilor săi.

Fig. 214.— *Masaccio: Adam şi Eva.* (după Schneider, I. pl. XVIII).

Dar cu frescele din capela Brancacci, de la Santa Maria del Carmine din Florenţa, asistăm la un progres evident. Ele ne dau măsura vigoarei şi simţului plastic al artistului, contribuţia sa, revoluţionară, la arta Quattrocentului. Să ne oprim la cea reprezentând pe Adam şi Eva (Fig. 214). Se crede că figurile din dreapta sunt ale profesorului lui Masaccio, ale lui Masolino, pe când cele din stânga sunt sigur ale lui Masaccio. Avem deci ocazie să comparăm producţia lor. Cele din dreapta au păstrat ceva din sveltetea, dar şi din impersonalul personagiilor întâlnite în arta Evului Mediu, până în inluminurile manuscriptelor; în stânga însă ne izbesc trupurile viguroase, aproape rustice, inspirate direct după natură. Adam, cu toate imperfecţiile corpului lui, imperfecţii care sunt spre gloria simţului realist al pictorului ,este un bărbat vânjos, muncit, care trăeşte în faţa noastră; Eva, din contra, este suavă, fină, cu proporţii delicate, cu o piele catifelată. Amândoi sunt văzuţi mergând, în momentul în care sunt goniţi din Paradis. Iată deci o problemă nouă ce intră în arta monumentală, aceea de a reprezenta personagii în mărime naturală, în mişcare. Adam înaintând, păşeşte sănătos pe pământ, ia parcă în stăpânire terenul pe care îl parcurge, îşi implântă puternic picioarele pe solul care, de aici înainte, îi va da hrana, în sudoarea frunţei. Un alt detaliu izbitor este elocvenţa gesturilor, trăsăturile figurei lor pline de desperare, în momentul când părăsesc Raiul şi sunt conştienţi de viitorul ce-i aşteaptă. Ruşinaţi, ei îşi dau parcă seama pentru prima dată de goliciunea trupului lor.

In biserica Santa Maria del Carmine Masaccio a mai executat o serie de fresci, reprezentând istoria Sfântului Petru.

Una din cele mai frumoase din ciclul acesta este cea intitulată: Plata tributului. (Fig. 215). In mijloc se găseşte Mântuitorul, de un tip serios şi nobil. Maiestatea se citeşte pe figura şi în toată atitudinea lui. Aceleaşi aprecieri se pot face despre oricare dintre celelalte personagii, despre cel din dreapta — de pildă — care după tradiţie ar fi chiar portretul pictorului.

Tot în legătură cu tendinţa lui Masaccio de a rămâne credincios observaţiei, de a particulariza până la portret diferitele personagii, este şi felul aşa de exact în care este văzută anatomia. Omul întors cu spatele este cineva din popor. Comparat cu ceilalţi el are vigoarea celor dela ţară, cu formele trupului deformate de muncă. Notă nouă, puternic realistă, în arta italiană.

Viaţa florentină, sub diversele ei aspecte, începe să intre în artă, pe măsură ce pictorii devin mai veridici. In dorinţa lor de a fi exacţi şi obiectivi, ei nu ezită să se inspire de la mediul înconjurător. Ţărani, burghezi, nobili din Florenţa sau din împrejurimile oraşului, toţi sunt luaţi de model de către pictori. Aşa este cazul cu acest ţăran sdravăn, muşculos, adevărat, tocmai fiindcă formele lui sunt mai puţin armonioase, mai puţin perfecte de cât la celelalte personagii.

Fig. 215. — *Masaccio: Plata Tributului.*
(după Schneider, I. pl. XIX).

Un alt pictor din Quattrocento florentin, mai renumit de cât Masaccio, mai dotat poate să creeze opere de înaltă frumuseţe, care să farmece, dar a cărui valoare ca educator şi ca novator este hotărît mai mică, este **Fra Angelico,** „fratele îngeresc". „Frate", — fiindcă era călugăr, — „îngeresc", fiindcă pictura lui era parcă ieşită din mâna unui înger. Adevăratul lui nume era însă Giovanni da Fiesole. E numit, chiar din timpul vieţii, când „Fra Angelico", când „Beato Angelico", adică „fericitul frate îngeresc", ceea ce ne arată trecerea şi afecţia de care se bucura pe lângă contemporani.

A trăit de la 1387 până la 1455. A avut prin urmare o viaţă mult mai lungă decât Masaccio. Este dominican, adică face parte din ordinul însemnat între toate, care va da atâţi predicatori vestiţi bisericei catolice. Din pricină că mânăstirea căreia aparţinea fusese în neînţelegere cu autorităţile florentine, el şi cu toţi ceilalţi călugări, sunt nevoiţi să părăsească oraşul şi să pribegească, până ce se stabilesc la Cortona. După vre-o 10 ani de exil, călugării se întorc însă în patrie, şi Fra Angelico lucrează mai întâiu la Fiesole, apoi la mânăstirea Sf. Marcu din Florenţa. Deşi mai în vârstă decât Masaccio, deşi sensibilitatea şi temperamentul său erau evident deosebite, el având o natură

mai sentimentală, mai idilică, mai suavă decât Masaccio, se lasă totuşi influenţat de acesta, de concepţia mai realistă a formei, dacă nu de latura virilă, poate chiar aspră, care constitue adevărata originalitate a contemporanului său.

Fra Angelico este în primul rând un „giottesc", nu trebue să uităm; el păstrează astfel încă multe legături cu trecutul. De aci înfăţişarea oarecum arhaizantă a multora dintre tablourile sale, până în momentul în care este chemat la Roma, de Papa, ca să contribue la decorarea pereţilor Vaticanului.

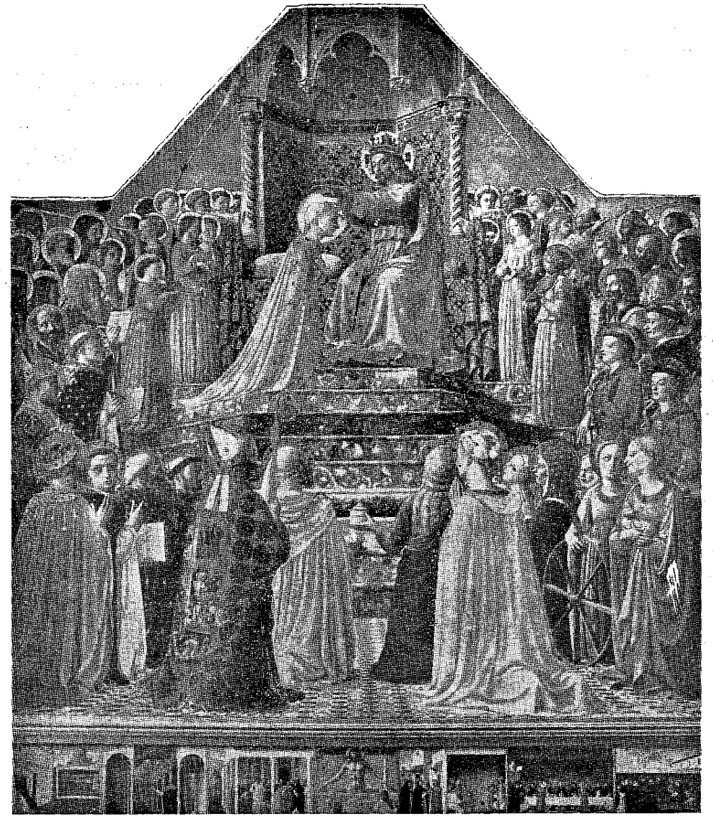


Fig. 216. — *Fra Angelico: Incoronarea Mariei.*
(după Propyl. VIII. p. 249).

Aci el execută frescile din capela Sfinţilor Ştefan şi Laurenţiu, poate capo d'operile vieţei sale. Comparate cu producţiile anterioare, ele denotă o vigoare şi o maturitate, la care pictorul ajunsese numai graţie cunoaşterei operei lui Masaccio, la Florenţa, şi a lui Cavallini, la Roma.

Una dintre lucrările sale cele mai preţuite, gloria muzeului Luvru, este Incoronarea Fecioarei. (Fig. 216). Fra Angelico a executat-o pe un panou de

lemn, destinat unui altar şi compus dintr'un corp principal, poligonal, şi dintr'o „predelă".

Se numeşte „predelă" partea de jos a unui altar, cu mici imagini din viaţa unui sfânt, din viaţa lui Christos, sau completând scena din panoul principal. Aşezate unele lângă altele, ele sunt lucrate cu minuţiozitatea pe care o întâlnim obicinuit în miniaturi. Aceste predele, frecvente în tablourile din Evul Mediu şi de la începutul Renaşterei, au şi ele tendinţa să dispară, atunci când artiştii se mai modernizează. Prezenţa lor într'o lucrare este încă o probă de spiritul arhaizant al pictorului.

Pe un tron măreţ, sub un baldachin, Christos ca Impărat are în faţa lui, pe nişte trepte de marmoră, pe Fecioara Maria, sub aspectul unei tinere fete, cu toată graţia tinereţii şi a inocenţei. Modestă, ea îşi pleacă fruntea să fie încoronată, în timp ce cetele îngereşti, în jurul lor, ridică un concert de slavă. La picioarele tronului sunt strânşi sfinţii şi sfintele mai însemnate din martirologia catolică.

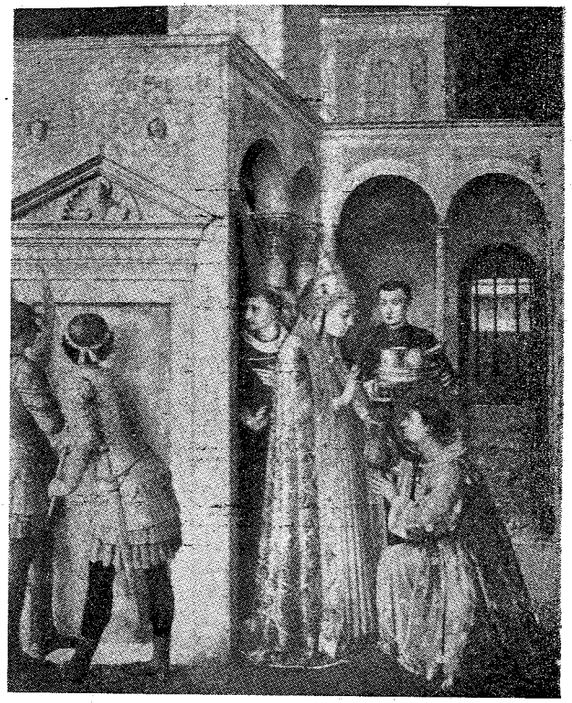


Fig. 217. — *Fra Angelico: Papa Sixtus al II-lea.*
(după Propyl. VIII. p. 251).

Este greu să ne închipuim o scenă, cu un mare număr de personagii, care să ne dea în aceiaşi măsură impresia naturaleţei, unită cu echilibrul compoziţiei, cu graţia formei, cu farmecul coloritului.

Nu vom întâlni însă aci acea latură plastică, pe care am scos-o în evidenţă cu laude în arta lui Masaccio. Nici bărbaţii, nici femeile n'au nimic din relieful statuelor. Dar dacă luăm fiecare figură în parte şi o analizăm, observăm alte calităţi, mai seducătoare poate: candoarea bunătăţei, o inocenţă într'adevăr paradiziacă, farmec şi blândeţe, imprimate pe feţele fiecăreia.

Apoi, pentru ca să exprime starea de fericire a celor ce se bucură de „prezenţa" Mântuitorului, Fra Angelico a recurs la paleta cea mai subtilă şi mai delicată, într'o gamă de culori deschise: roz, albastru ca cerul, liliachiu şi galben deschis, o armonie din cele mai suave, potrivindu-se minunat cu subiectul.

Cea mai frumoasă scenă pictată de Fra Angelico este însă cea, în frescă, din Vatican, şi reprezentând pe Papa Sixtus II oferind Sfântului Laurenţiu tezaurul bisericei Sf-tului Petru, pentru ca să fie împărţit la săraci (Fig. 217). In această operă, mai ales în stânga, în figurile celor doi soldaţi, observăm un sens al monumentalităţii neobişnuit la acest artist.

Alături de Masaccio, de Fra Angelico, unul din marii precursori în pictură ai Renaşterii, este şi **Paolo Uccello.** Deşi trăeşte timp de 78 de ani (1397—1475) el ne-a lăsat totuşi o operă destul de săracă, sau care, cel puţin, a ajuns până la noi săracă. Cum spune W. von Bode, nenorocirea s'a abătut totdeauna asupra lucrărilor sale, aşa că multe au fost distruse, fie de intemperii, fie de oameni. Dar ceea ce s'a păstrat demonstrează însă inteligenţa superioară a artistului, ingeniozitatea lui, preocuparea lui de tot momentul de a pune în practică datele ştiinţei celei noui, ale perspectivei. Ca şi pictorii analizaţi până

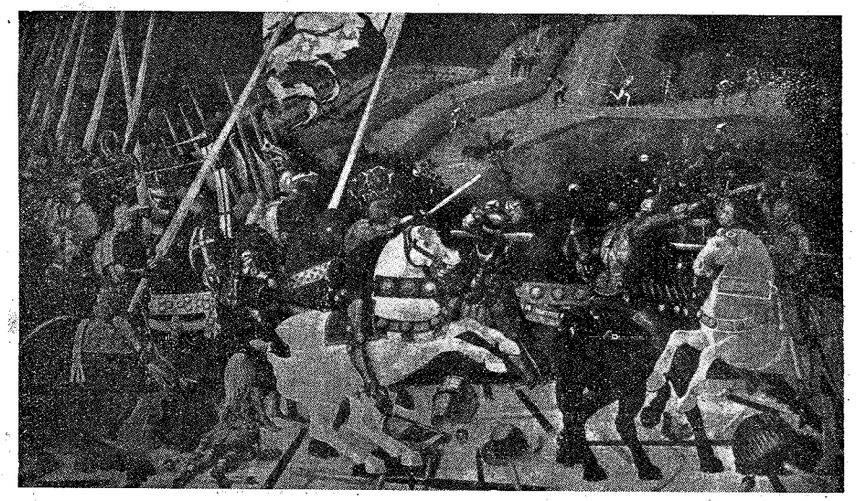


Fig. 218. — *Uccello: Bătălie.*
(după Propyl. VIII. p. 252).

acum, Uccello reprezintă la Florenţa un pas mai mult în vederea introducerii în artă a acelor note moderne, de care a fost vorba în capitolele precedente.

Dintre operele rămase, cea mai bine păstrată până astăzi este Bătălia, de la National Gallery din Londra. Impreună cu o altă scenă, similară, de la Luvru şi cu o a treia din muzeul din Florenţa, ele formau un fel de triptic, în una din sălile palatului familiei Medici, din Florenţa. In fiecare din ele se poate urmări dorinţa pictorului de a pune ordine într'o compoziţie plină de un însemnat număr de personagii, toate sub imperiul unor sentimente tumultuoase — adică într'o scenă de bătălie —, şi de a arăta cât de bine stăpânea legile perspectivei, adică ale acelei ştiinţe, care ajută pe pictori să sugereze că persoanele şi lucrurile se găsesc la distanţe deosebite unele de altele, prin

diminuarea dimensiunilor lor şi a intensităţii culorii vestmintelor, atunci când sunt depărtate de planul prim al unui tablou.

In scena aceasta, de foarte mari dimensiuni (Fig. 218), Uccelo a izbutit să rezolve strălucit problemele ce-şi propusese. Sacrifică culoarea, ce e drept, deşi în realitate tonalitatea generală, brună, azi patinată de atâtea sute de ani, şi de loc antipatică, convine minunat sentimentului pe care caută să-l deştepte în privitor. Cea mai frumoasă figură este cea din mijloc, adică generalul, cu bastonul de comandant în mână, pe un cal alb. Calul pare niţel de lemn, e adevărat; artistul nu era destul de familiarizat cu această temă dar vălmăşagul luptei, scandat de lemnul lăncilor, mişcarea vijelioasă a steagurilor sunt

Fig. 219. — *Filippo Lippi: S-tul Ştefan.*
(după Propyl. VIII, p. 258).

minunat redate. O notă arhaică o formează ornamentele în aur şi în relief de pe hamuri.

* * *

In capitolul precedent ne-am ocupat de pictura florentină în prima jumătate a sec. XV-lea, a lui „Quattrocento", dacă întrebuinţăm denumirea italienească pentru această perioadă. Am văzut cum, treptat, treptat, se ajunge la un stil, care însumează rezultatele a numeroase experienţe şi constatări, obţinute de diverşi artişti în vederea unei cât mai fidele apropieri de natură, o sinteză adoptată apoi de toţi artiştii următori. Progresele pe care le face atunci pictura sunt în acelaşi timp de ordin intelectual, de ordin estetic şi de ordin practic. De altfel, şi în acest din urmă domeniu, adică în cel al tehnicei, Florentinii nu sunt nişte simpli empirici: la ei rolul spiritului nu se poate nici odată uita, chiar atunci când este vorba de determinarea unor norme practice.

Către 1450 pictorii, familiarizaţi cu reprezentarea omului, cunoscându-l în toate aspectele lui, în mişcările lui, în atitudinele lui în raport cu jocul pasiunilor şi al sentimentelor, stăpâni pe legile perspectivei, obicinuiţi, ceva mai târziu, şi cu procedeele picturei în uleiu, se lasă duşi de dragostea de a picta şi ajung să se exprime în libertate şi cu preciziune, fără nici un fel de stânjenire venită dela practica picturală, dela meşteşug. Au rupt ei oare cu totul cu trecutul? Nu tocmai, nici chiar atunci, căci exact către mijlocul secolului, mai găsim câteva naturi de artişti, în care se ghicesc încă ezitările perioadelor de tranziţie. In aceşti artişti n'a încetat cu totul conflictul între trecut, cu puterea tradiţiei, şi dorinţa de a fi la pas cu timpul lor. Acestei categorii aparţin **Fra Filippo Lippi** şi **Benozzo Gozzoli.** S'ar putea încă vorbi, alături de ei, de alţi doi, oameni cu preocupări multiple, cum se găsesc destui în această epocă binecuvântată, sculptori şi pictori în acelaşi timp, şi anume cei de care am avut ocazie să ne ocupăm ceva mai nainte: Verrocchio şi Pollajuolo.

Filippo Lippi, călugăr, de unde denumirea de Fra, frate, este un personagiu ciudat, plin de contradicţii, ducând o viaţă cu cele mai neaşteptate peripeţii, dar nu rară în vremea Renaşterei. Trăeşte, nu se ştie bine, de la 1406 sau 1409, până la 1469. Se destină ordinelor călugăreşti, dar temperament impulsiv, nu se împacă cu regulele stricte ale mânăstirei. Seduce o călugăriţă cu care fuge în lume, se căsătoreşte cu ea, intră în nenumărate aventuri, care, din fericire, nu se traduc de loc în arta lui, decât poate prin mai mult accent, printr'un interes mai viu pentru scene populare, inspirate de viaţa florentină.

Lippi, din punct de vedere al crezului său artistic, ocupă un loc de mijloc între Fra Angelico şi Masaccio. Este doritor, ca şi Masaccio, de a da volum figurilor şi expresivitate trăsăturilor feţei şi atitudinelor, dar iubeşte şi sentimentul duios, puritatea, inocenţa unui Fra Angelico.

Din opera destul de vastă a acestui artist vom analiza câteva lucrări mai însemnate [1]).

Să începem cu fresca din catedrala din Prato, ce reprezintă punerea în coşciug a Sft. Ştefan (Fig. 219). Lippi ezită între Fra Angelico şi Masaccio, am spus-o. In această operă, remarcabilă mai ales prin armonia compoziţiei, se simte în deosebi influenţa lui Masaccio. Fiecare din figurile tratate este sculp-

1) Deşi nu sunt tocmai prieten al interpretărilor literare în operile de artă, de multe ori însă nu este indiferent ceea ce marii literaţi, poeţi ori gânditori, au simţit în faţa unei picturi sau a unui monument, chiar dacă sentimentul acestora are la baza lui, nu o emoţie în legătură directă cu arta, ci o emoţie general estetică. In această ordine, câteva din studiile şi din essai-urile lui Maurice Barrès, cum ar fi „Du sang. de la volupté et de la mort", „Amori et Dolori Sacrum", „Greco ou le Secret de Tolède", sunt lucrări dintre cele mai sugestive. Maurice Barrès — nu mai e nevoe să-i fac elogiul — este unul din spiritele cele mai rare, un intelectual simţitor şi adânc, de o vastă cultură şi de un remarcabil talent de scriitor. In acelaşi timp, pentru a avea o idee de atmosfera, de „climatul Renaşterei", nu este inutil să cunoaştem o carte celebră: „Renaşterea", (la Renaissance), a lui Gobineau, sau încă traducerea unor impresii asupra Renaşterei, pe care marele scriitor rus Merejkowsky le-a exprimat în romanul său despre Leonardo da Vinci numit „La résurrection des Dieux" şi, bine înţeles, pe drept celebrele: „Cicerone" şi „Civilizaţia în Italia în vremea Renaşterei" de Iakob Burckhardt. Fiecare din aceşti autori, unii în mod intuitiv şi spontan, alţii în urma unor studii foarte profunde şi a unor cercetări de arhive au ajuns să ne prezinte aspecte ale Renaşterei, care nu ne pot lăsa indiferenţi. Iar manifestările estetice, nefiind de cât unul din aspectele numeroase ale unei culturi, orice ne ajută ca să simţim mai intens acea cultură, să ne apropiem mai mult de ea, ne este de un mare ajutor.

turală şi învăluită de aer. Se constată încă o precizie în redarea trăsăturilor personagiilor, care merge până la exactitatea unui portret.

De altfel, — şi acest lucru este caracteristic pentru tot sec. XV — pictorii, nu numai că nu ezită să se inspire de la lumea înconjurătoare, dar chiar adoptă cu predilecţie, ca un fel de semn vizibil al dragostei pentru ceea ce trăeşte, introducerea în compoziţiile lor a figurilor contemporanilor. Fără să se teamă de ridicol, fără să se gândească la anachronism, bărbaţi şi femei, pe care toată lumea îi cunoaşte, pe care îi putuse întâlni pe stradă, în piaţă, la petrecere, îşi găsesc un loc în cele mai venerabile scene din Vechiul sau din Noul Testament. De altfel, şi în contra acestei tendinţe de a amesteca sacrul cu profanul, se va ridica cu putere Savonarola, în multe din predicele sale.

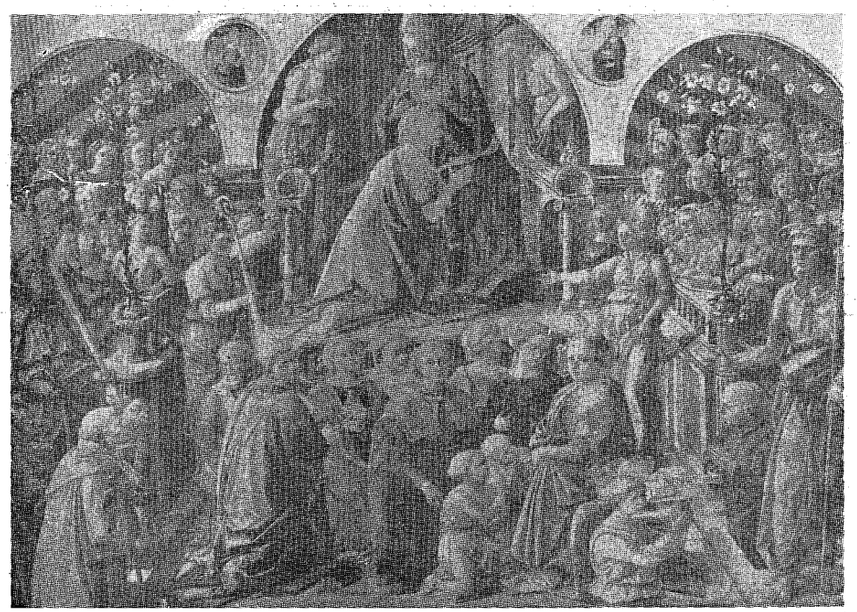


Fig. 220. — *Filippo Lippi: Incoronarea Mariei*
(după Propyl. VIII. p. 259).

Trăsătura aceasta se întâlneşte şi în arta lui F. Lippi. Personagiile din Fig. 219 sunt cu siguranţă portrete de contimporani. In ce priveşte compoziţia, ea este deosebit de ingenioasă. Intr'un interior de biserică, în care recunoaştem ornamentele dragi Renaşterei, sunt grupaţi, la dreapta şi la stânga, bărbaţi şi femei, lăsând între ei, la mijloc, un spaţiu gol. Aici, ca un motiv izolat, deosebit de important, trupul Sfântului. Evident că acest spaţiu gol a fost lăsat anume, pentru ca toată atenţia noastră să se îndrepte într'acolo. La picioarele mortului, în genunchi sau trântite jos, pentru a nu se ridica în compoziţie mai sus decât acesta şi a turbura astfel calmul spaţiului din mijloc, sunt câteva femei, cu acele feţe, des întâlnite în arta lui Giotto, apoi, după moartea acestuia, la Masaccio. Intr'o altă operă, şi ea bucurându-se de un mare prestigiu, în Incoronarea Fecioarei, Lippi ne apare sub un alt aspect, ca un moştenitor al tradiţiei lui Fra Angelico. Acelaşi sentiment de blândeţe, de dragoste, de puritate, ne izbeşte şi în această lucrare, azi la muzeul Uffizi, din Florenţa (Fig. 220).

S'a presupus că ea ar reda o scenă, văzută aevea de călugăr. Ar putea să fie ceea ce în franţuzeşte se chiamă „Une prise de voile" — adică ceremonia catolică la intrarea în călugărie a unei fete tinere. In adevăr, Fecioara

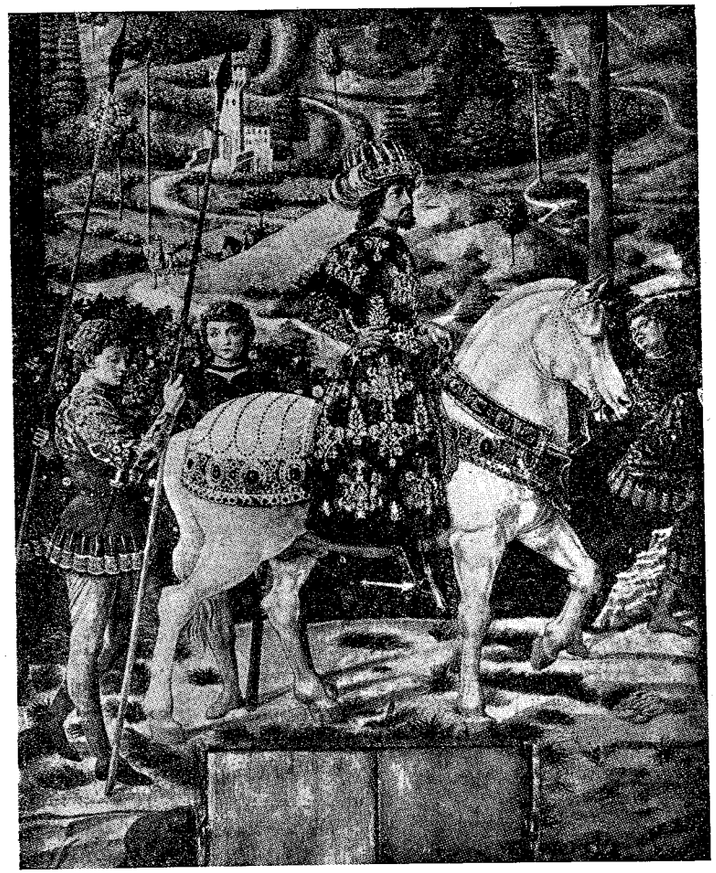


Fig. 221. — *Ben. Gozzoli: Regii Magi (fragment).*
(după Foc. Art d'Oc. pl. LXVIII).

Maria este reprezentată în atitudinea, cu sfiala şi cu evlavia cu care o tânără călugăriţă se prezintă la altar pentru ca să-şi primească voalul, simbolul trecerii ei de la viaţa laică, la cea monastică, a căsătoriei ei cu Christos. De jur împrejur, cete de îngeri, de sfinţi şi de sfinte, într'o compoziţie, obişnuită în secolul al XV-lea şi chiar în arta anterioară. Ce este remarcabil în acest

tablou, pe lângă sentimentul adânc de cucernicie, asemănător cu cel din operele lui Fra Angelico, este faptul că Lippi se pricepe ca dintr'o scenă cu multiple personagii, în atitudini felurite, după temperamentul fiecăruia, să facă o operă unitară, deşi soluţia problemei nu era uşoară, din pricină că tabloul era compus din trei corpuri deosebite.

Alături de Lippi, printre artiştii — nu arhaizani, fiindcă aceasta ar presupune din partea lor dorinţa puţin afectată de a se întoarce la trecut, — ci

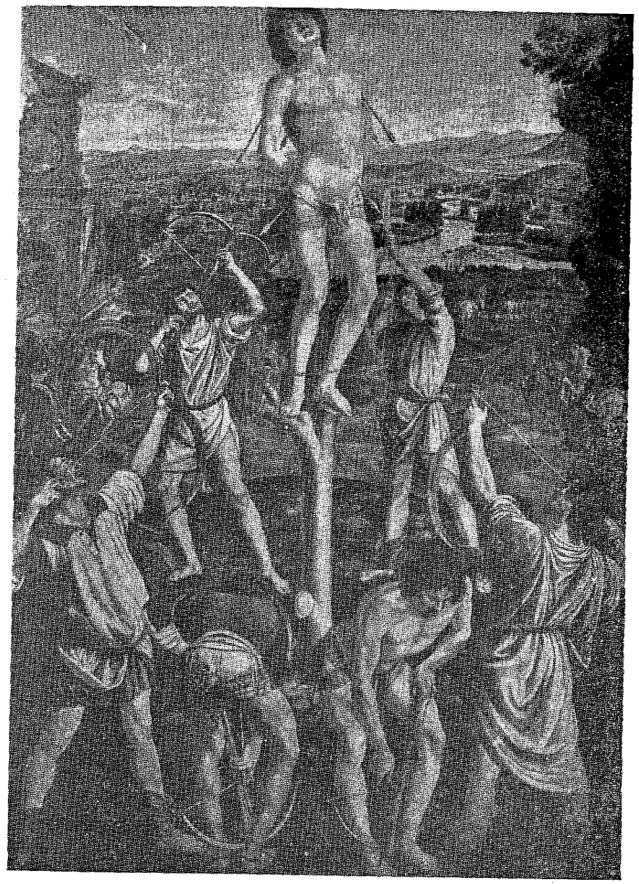


Fig. 222. — *Pollajuolo : S-tul Sebastian.*
(după Propyl. VIII. p. 412).

mai degrabă arhaici, în legătură spirituală cu ceea ce a fost, este şi **Benozzo Gozzoli.** El trăeşte de la 1420—1498. Partea cea mai însemnată a activităţii sale se va întinde, şi la el, asupra celei de a doua jumătăţi a secolului XV-lea. Viaţa lui se petrece simplă, fără peripeţii de roman ca la Filippo Lippi.

Să reţinem din ea două detalii semnificative: artistul a fost o vreme colaborator al lui Fra Angelico, şi a exercitat meseria de pictor, nu numai în Florenţa, dar şi în Pisa (după 1469),cea cu coloritul deschis şi atât de dulce.

Gozzoli este un admirabil narator. Italienii totdeauna au iubit poveştile; chiar şi în epoci de mari nenorociri şi de calamităţi publice, ei ne sunt arătaţi, — în Decameron de pildă — strângându-se la un loc şi uitând totul, la auzul unor aventuri interesante. Naturi impresionabile, sub efectul unei istorisiri ei nu se mai gândeau decât la ora prezentă. Gozzoli ştie şi el poveşti în culori, ca mulţi alţi pictori, nu numai la Florenţa, dar şi în alte părţi ale Italiei.

Intr'o serie de fresci celebre, executate între 1459—1463 pentru familia Medici, în palatul chiar al acestei familii (palat care astăzi poartă numele de Riccardi), Gozzoli a pictat un cortegiu al Regilor Magi, mergând să se închine lui Christos. Nu este o simplă întâmplare că pictorul a ales acest subiect. El permitea imaginaţiei sale setoasă de miraculos, ca cea a unui copil, şi mulţumită ori de câte ori se prezinta ocazia de a picta costume pompoase, figuri numeroase, de toate vârstele, desfăşurări de cortegii bogate, să vagabondeze şi să evoce o adunare nobilă, strălucită prin varietatea şi bogăţia hainelor de mătase, brodate cu aur şi pietre scumpe.

In 1439 Ion Paleologul, Impăratul Constantinopolului, vizitase Florenţa. El venea cu tot prestigiul legat atunci de numele şi de rolul Impăratului de Răsărit. Cu toate că ne găsim într'o epocă de decădere a Bizanţului, persoana Impăratului deşteaptă o imensă curiozitate. Impresia produsă de acest fapt extraordinar a fost multă vreme comentată de toţi acei care au avut norocul să asiste la primirea monarhului în zidurile Florenţei. Printre ei se găsea probabil şi Gozzoli, ca adolescent. Pentru ce să alerge atunci la cine ştie ce picturi din trecut, ca să-şi găsească modele pentru redarea pompei Impăraţilor care vin să se închine Pruncului, când el poseda amintirea, poate şi unele note luate la faţa locului, vizitei unui Impărat veritabil? S'a mărginit astfel în această Adoraţie să redea, pur şi simplu, intrarea lui Ion Paleologul la Florenţa, iar de cealaltă parte a frescei, cortegiul Medicişilor, ieşiţi întru întâmpinarea lui. (Fig. 221).

Gozzoli a imaginat apoi scena în aşa chip, în cât figurile de pe planul întâiu sunt văzute la înălţimea ochiului, pe câtă vreme piesagiul este văzut de sus, înălţându-se adică spre orizont. Această dublă rază vizuală nu-i rară în tablourile primitivilor, pentru că ea permitea artistului, pe de o parte să întindă cât mai departe decorul, iar pe de alta, să nu falsifice impresia pe care o lasă asupra privitorului persoanele din primul plan.

In mijlocul mulţimei, pe un cal gătit cu hăţuri şi valtrapuri aurite, este chiar împăratul, Ion Paleologul; în fund, un peisagiu toscan, cu toate detaliile pe care le-am fi putut vedea în acea vreme pe valea Arnului: vegetaţie bogată, copaci, unii cu forma lor naturală, alţii tunşi, drumuri, clădiri, (fabrici cum se numesc în termeni de atelier), etc.

Alături de Lippi, alături de Gozzoli, ne vom mai opri câteva minute ca să analizăm pe ceilalţi doi artişti, despre care am spus că sunt tot aşa de buni pictori, ca sculptori: Pollajuolo şi Verrocchio. Primul, ca sculptor, era mai ales un turnător în bronz; ca pictor el se prezintă cu tot rafinamentul unui colorist din cei mai subtili, ca un desenator excepţional de sigur.

Probabil în urma unui contact cu arta flamandă, artistul ajunsese la concluzia că nordicii ,prin felul lor de a picta, când servindu-se de ulei, când de

ulei însoțit de verniu, izbutiseră să schimbe aspectul culorilor, să le dea profunzime și strălucire. De aceia și el se hotărăște să adopte tehnica flamandă.

Astfel, într'un tablou ca Martiriul S-tului Sebastian (Fig. 222) care se găsește la Londra, la Galeria Națională, și care este considerat ca una din cele mai importante opere din această epocă; la Florența, ori aiurea, pe unde se mai află tablouri semnate de el, ne interesează în același timp ca un mare desenator — ceea ce nu este de loc surprinzător pentru un florentin —, dar și ca un admirabil armonizator de tonuri. Dela un desenator, dela un statuar-desenator cum era el, vin toate calitățile pe care le întâlnim în nudurile ori în personagiile îmbrăcate sau jumătate goale, destul de numeroase, din această operă. Nu sunt nudurile, perfecte în aparență, de proporții artificial armonioase, dar adesea lipsite de viață, pe care unii artiști, în dorința de a imita antichitatea, le introduc cu sila în operile lor; Pollajuolo pornește de la observarea strictă, e atent la toate detaliile, deci și la toate imperfecțiunile din natură. Oricare din figurile acestea, vădește mulțumirea artistului venit în contact cu viața, cu liniile ei aspre, fiindcă într'adevăr e ceva aspru, ceva sec, în conturul lui Pollajuolo. De altfel, prin acest detaliu el trădează faptul că era sculptor și „orfèvre".

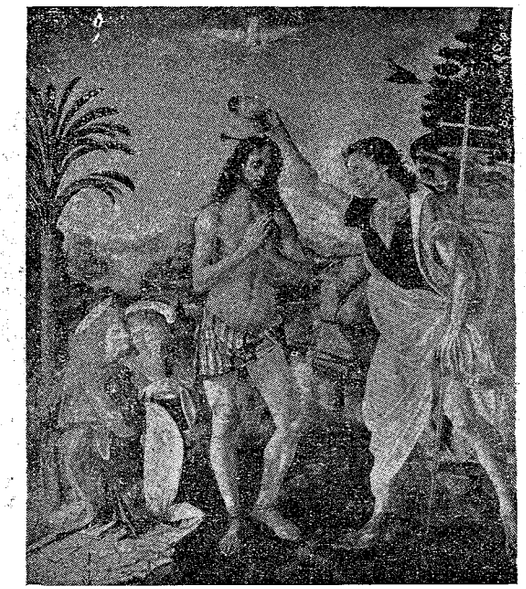


Fig. 223. — *Verrocchio: Botezul Domnului.* (după Propyl. VIII. p. 426).

Un lucru de primă importanță, aproape nou în timpul acesta, este fondul, un admirabil peisagiu, care se întinde larg, de o parte și de alta a râului Arno.

Celălalt artist, tot așa de bogat dotat, este Verrocchio. Și pe el îl cunoaștem. Mai însemnat ca sculptor, el are totuși o mare influență asupra desvoltării picturei, din pricina simpatiei ce a știut să inspire unui mare număr de tineri discipoli, între alții lui Leonardo da Vinci. Iar dacă Botticelli nu i-a fost un elev direct, — aceasta nu se știe sigur, — în orice caz, în manifestările sale din tinerețe el stă deasemenea sub semnul lui Verrocchio.

Cea mai cunoscută dintre operile lui reprezintă Botezul Mântuitorului și se găsește la Uffizi. Este celebră, nu numai pentru frumusețea ei, dar mai ales pentru că se presupune că provine dintr'o colaborare a lui Leonardo, elevul, cu Verrocchio, maestrul. (Fig. 223). Se pare că îngerul din stânga, fermecător ca înfățișare și mai enigmatic ca psichologie, este lucrat de Leonardo, pe câtă vreme tot restul tabloului ar fi de Verrocchio. In această operă vedem, odată mai mult, cum un sculptor, chiar în pictură, își trădează preferințele pentru relief. Și Christos, și figura mai atletică a lui Ion Botezătorul, par mai de grabă niște statui, decât personagii pictate.

Tabloul acesta, în istoria desvoltării picturei are și o altă importanță. Lucrat în tempera, se pare că este acoperit pe deasupra cu o suprafață subțire de culoare, disolvată în uleiu, care intervine ca un fel de „glasiu". Este ceea ce îi dă o frăgezime și o profunzime mai mare. Un exemplu mai mult că Florentinii, neîndrăznind să adopte dintr'odată tehnica nouă, bazată pe uleiu, caută să o asocieze cu procedeurile tradiționale cu care, atât artiștii cât și publicul, erau mai familiarizați.

Domenico Ghirlandajo (1449—1494) și **Sandro Botticelli** (1444—1510) închid seria pictorilor florentini dela finele lui Quattrocento. Mulțumită tuturor experiențelor făcute de înaintași, se ajunsese în această vreme la un complex de resurse, expresive și încercate, care ofereau pictorilor posibilități aproape infinite. Naturile mai echilibrate, cum e cea a lui Ghirlandajo, n'aveau decât să aleagă mijloacele pe care practica le arătase mai favorabile, pentru a produce opere, al căror succes era dinainte asigurat. De fapt așa s'a și întâmplat. Nu tot astfel era însă cazul cu Botticelli, fire neliniștită, muncită de gânduri, complicată, care se sbuciumă și tot încearcă, dar care și ajunge la o expresie mult mai personală și mai prețuită de cei de azi.

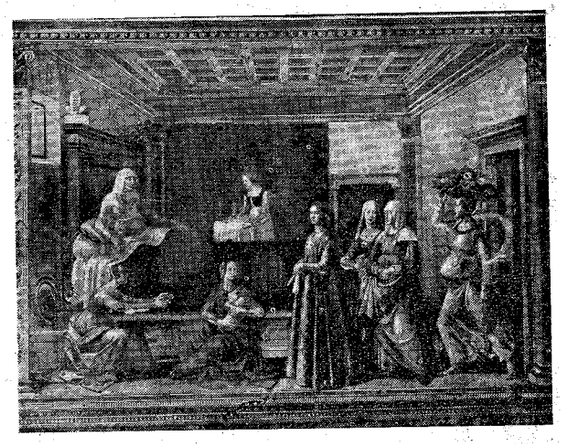


Fig. 224. — *Ghirlandajo: Nașterea Fecioarei.* (după Schneider. I. pl. 23).

Epocile de civilizație rafinată, cum trebue să fi fost Renașterea florentină în a doua jumătate a secolului al XV-lea, sunt favorabile artiștilor de temperament mai original, iscoditori și meditativi, pe care practica pură și simplă a artei, așa cum o cunoscuseră predecesorii, partea de pur meșteșug sigur, nu-i mai satisface. Oamenii ca Boticelli sunt totdeauna în căutarea a ceva nou; poate nu a unei tehnice ne mai încercate, fiindcă tehnica era considerată satisfăcătoare în acea vreme, ci a exprimării unor stări sufletești rare și complexe, provenite tocmai din întâlnirea unei firi mai ciudate, cu manifestările unei epoci de înaltă cultură și de prea mare satisfacție materială.

Botticelli se simte atras de unele stări sufletești pe care nu le cunoscuseră înaintașii săi. In exprimarea lor el lasă să străbată o dulce melancolie, uneori chiar o tristețe mai profundă. Ca doctrină, el este un neoplatonician, dar, în același timp, și un credincios pătruns de învățăturile religiei. El este astfel turmentat de necesitatea de a pune de acord dogmele pe care le venera, cu simpatiile sale actuale, rezultate din contactul propriu sau al cercului pe care îl frecventa, cu antichitatea, ca filosofie a vieții și isvor de inspirație. Această dualitate, păgânism de o parte, creștinism de cealaltă parte, el caută să o re-

ducă la o unitate în care creştinismul şi păgânismul să formeze un fel de sinteză superioară.

Multă vreme el se lasă condus de impulsul interior şi ne dă opere în care transpiră dubla lui natură. Dela o vreme însă, şi într'un moment în care nu ajunsese încă la un perfect echilibru, el vine în contact cu Savonarola. Teribilul călugăr, suflet aspru de la ţară, om chinuit de mustrări de conştiinţă, revoltat de disoluţia în care vede trăind şi complăcându-se societatea de o rafinare culturală şi materială cum nu mai cunoscuse istoria din vremurile vechei Rome, — considerând că prin vocea lui vorbeşte cerul, se năpusteşte cu o impetuozitate sălbatecă asupra contimporanilor şi le impută în imprecaţii şi cuvântări de o violenţă nemaipomenită, felul de viaţă, atât de puţin creştinesc, pe care îl duceau. Botticelli este mişcat de elocvenţa pătimaşă a călugărului, usturând ca un biciu, dar mergând la inima tuturor celor chinuiţi de nevoia unei regenerări morale. Astfel ajunge el, spre sfârşitul vieţei, să se convingă că toată activitatea sa artistică de până atunci fusese un blasfem adus divinităţii şi că, prin opera sa, nu făcuse de cât să-şi piardă sufletul. Se citează că, în incendiile publice, atunci când se puneau pe rug operele de artă, după cum propovăduise Savonarola şi discipolii acestuia, de multe ori locuitorii Florenţei puteau vedea pe artist ducându-şi singur la distrugere propriile sale lucrări. Din această cauză în a doua parte a vieţii sale, adică după 1500, acesta se mărgineşte, în primul rând, să redea numai scene din Noul Testament, care nu sunt în contradicţie cu o înţelegere oricât de severă a religiei — adică momente din Patima lui Christos. El renunţă apoi la tot ceeace făcuse farmecul artei lui de mai înainte: la reprezentarea nudului şi la plăcerea sensuală produsă de culoare. Tablourile din urmă, care sunt într'o flagrantă contradicţie cu cele dela început, sunt întunecate, severe, de o tonalitate brună verzuie, aproape monocrome, interesante numai fiindcă ele oglindesc starea sufletească a unui artist de valoarea lui Botticelli şi o explică.

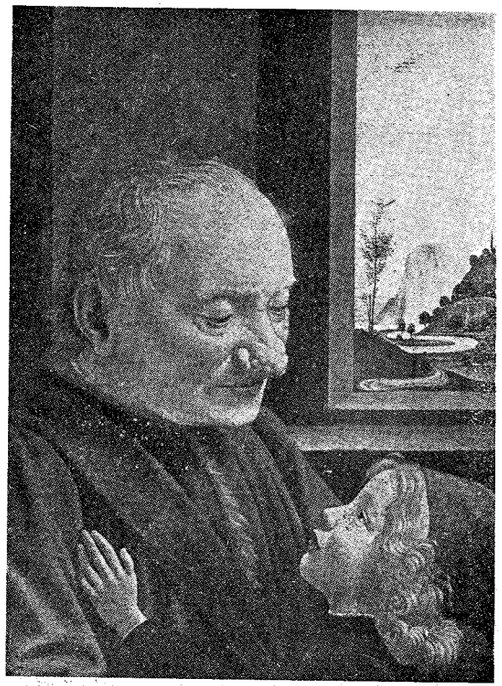


Fig. 225. — *Ghirlandajo : Bunicul.*
(după Propyl. VIII. 438)

Ghirlandajo povesteşte în frescă, pe pereţii bisericei S-ta Maria Novella din Florenţa, istoria vieţei Sf-tului Ion Botezătorul. Mai mult ca oricare dintre predecesorii săi, el introduce în diversele opere, cu subiecte din Noul sau din Vechiul Testament, scene din viaţa florentină de toate zilele. In Naşterea

S-tului, (Fig. 224) Ghirlandajo copiază ad litteram o scenă de lăhuzie, într'una din familiile bogate din Florenţa. Contemporanii puteau chiar să pună oarecare nume sub persoanele reprezentate. In contactul din ce în ce mai strâns dintre artişti şi realitate, toate expresiile vieţii interesează. Unii pictori mai ingenioşi îşi fac un fel de specialitate din a prezenta persoane mişcându-se, adică în trecere dela un moment la altul. René Schneider, în „Istoria picturei italiene", defineşte aceste motive ca o dorinţă a artiştilor mai moderni de a sugera „devenirea" — „il fieri". Un exemplu caracteristic despre această tendinţă, îl avem chiar în fresca lui Ghirlandajo, în personagiul din dreapta, acea frumoasă purtătoare de fructe, înaintând uşor şi graţios, într'o mişcare care aminteşte dansul. Este de aşteptat deci, ca figura dansând, prin excelenţă, adică „Salomea", să apară deseori la aceşti artişti.

Ghirlandajo a fost şi un renumit portretist, cum se vede dintr'o operă celebră: „Bunicul şi nepotul", care se găseşte la Luvru. (Fig. 225). Ce probă mai convingătoare de cât acest tablou de faptul că Italienii de atunci, nu numai că nu se dau în lături dela redarea realului, în cele mai precise detalii ale lui, dar le caută de predilecţie? Cine ar putea da o mărturie mai evidentă despre dragostea pentru adevăr, decât Ghirlandajo cu acest portret? De altfel, bătrânul cu nasul îmbujorat are atâta bunătate în figură şi atâta inteligenţă în privire, încât, prin aceste două trăsături, el răscumpără fizicul lui.

Fig. 226. — *Ghirlandajo : Portret*
(după Propyl. VIII. p. 439).

Un alt portret, dar de femee, nobil şi fermecător, se găseşte în America în colecţia Morgan (Fig. 226). Şi portretul de adineauri, şi cel de acum, ne arată că genul acesta a pătruns din ce în ce mai mult în moravurile epocei. După ce pictorii ajung să reprezinte grupe de personagii, aşa cum oricine putea să le întâlnească pe străzile Florenţei, ei se opresc acum la figuri izolate, şi le arată fără nici un alt scop decât pentru plăcerea de a da naştere la o fizionomie interesantă sau numai veridică. De la personagiile în picioare, ei trec la reprezentarea bustului sau chiar a capului numai. De altfel, la această formă de tablou ei au fost conduşi, între altele, de influenţa altor arte — şi aici rolul lui Pisanello, gravorul în medalii, nu se poate tăgădui, — sau de cea a portretelor flamande, răspândite în Italia şi anterioare în timp, faţă de aceste potrete italiene.

Botticelli, la începutul carierei sale, este influenţat de arta maeştrilor

care l-au precedat, de profesorul său Lippi, dar mai ales de Verrocchio şi de Pollăjuolo. Comparând o alegorie, ca Vitejia, (Fig. 227) cu opere similare ale celor doi maeştrii, observăm o mare asemănare, atât în felul în care figura este înţeleasă, cât şi în tratarea detaliilor. Cu alte cuvinte Botticelli, când imaginează alegoria Vitejiei, astăzi la Uffizi, nu este încă de tot personal. Costumul încărcat până la bizarerie, în care este îmbrăcată femeia cu faţa serioasă, tronul pe care este aşezată, curios ca formă şi ornamentaţie, nu-s simple chestiuni de detaliu. In bogăţia greoaie a ornamentelor se vede dragostea lui Botticelli pentru liniile agitate, pentru acele forme caracterizate ca „baroce" de istorici. De pe acum se remarcă nu ştiu ce nobilă melancolie în privirea şi atitudinea personagiului botticellian.

Fig. 227. — *Botticelli : Vitejia*.
(după Propyl. VIII. p. 444).

La originea câtorva opere celebre ale artistului un eveniment a jucat mai ales un rol preponderant: un Tournoi — după cum se chema în Evul Mediu — adică o întrecere, o luptă cu lancea, în care un principe din casa de Medici, Giuliano, a ieşit învingător. Familia de Medici da des asemenea serbări, la care artiştii erau nu numai invitaţi să participe dar pe care le pregăteau, cum ar pregăti astăzi nişte decoratori de teatru o reprezentaţie fastuoasă. Giuliano, învingătorul, a căzut însă mai târziu victima unui complot, şi a murit astfel într'o moarte tragică.

Când un cavaler se lupta în arenă, cum se luptase principele, el avea înaintea ochilor imaginea unei femei, în numele căreia îşi combătea adversarul, căreia îi făcea, dacă ieşea învingător, omagiul victoriei. In cazul lui Giuliano de Medici, persoana pentru care se lupta era una din nobilele de frunte ale Florenţei, Simonetta Vespucci, de care principele era amorezat. El moare însă asasinat, cum am spus, la câţiva ani după acest „tournoi". Dar şi ea piere de o boală grea, puţină vreme după anul când avusese loc serbarea. Sfârşitul tragic al celor doi tineri a impresionat toată Florenţa. S'a crezut atunci nimerit să se imortalizeze, prin câteva opere, şi evenimentul în sine, şi persoanele care au jucat rolul principal.

Intr'o colecţie particulară din Berlin se găsea, în momentul în care Bode publica textul introductiv la volumul din „Propyläen" consacrat artei Renaşterei, un portret al Simonettei (Fig. 228). El are importanţă nu numai pentru că reprezintă pe fiinţa care se găseşte la originea unor opere însemnate ale lui Botticelli, ci şi pentru faptul că ea întrupează oarecum idealul fizic al femeii, la acest artist. Profilul fin, trăsăturile delicate, un ten palid, aproape diafan, o distincţie aristocratică şi o înfăţişare morbidă, sunt elementele esenţiale ale tipului botticellian. Aceasta pentru cap. Pentru trup, un alt tablou îi întruchipează idealul, un studiu pentru faimoasa Naştere a Venerei, operă inspirată

Fig. 228. — *Botticelli : Simonetta.*
(după Propyl. VIII. p. 445).

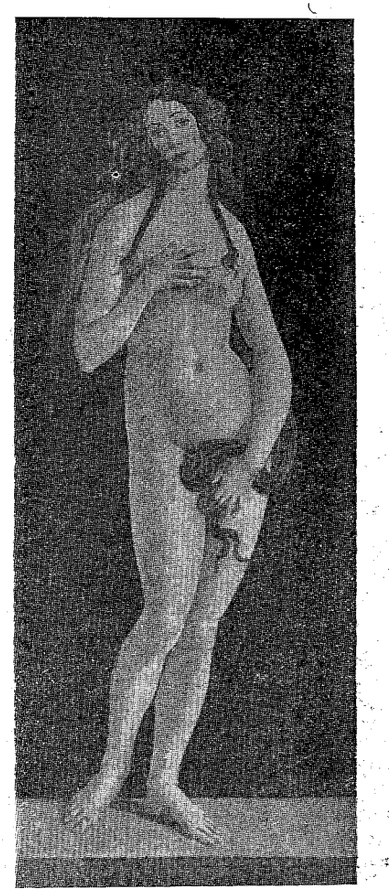


Fig. 229. — *Botticelli : Venus.*
(după Propyl. VIII. pl. XXIII).

tocmai de episodul de care vorbeam mai sus, ca şi nu mai puţin faimosul tablou Primăvara, tot din Florenţa, şi Marte şi Venus, din Galeria Naţională din Londra. Capul Venerei este aproape acelaşi cu cel din opera precedentă, având întipărit în trăsături calitatea pe care Italianul o numeşte „Morbidezza". Nu mai puţin interesantă este linia conturului, aşa de armonioasă şi de elegantă, în care artistul înscrie trupul zeiţei. Cu toate că aici el o reprezintă absolut goală — alte dăţi o va reprezinta îmbrăcată —, se poate vorbi

de ea ca de o imagine castă. Botticelli ştie să împreune castitatea cu nudul, fenomen destul de rar în artă. (Fig. 229).

Compoziţia cea mai cunoscută a pictorului este însă Primăvara, dela Galeria Uffizi. Ea a fost deopotrivă admirată de contemporani, ca şi de generaţiile venite mai târziu, întocmai ca şi Naşterea Venerei. Ea este însă mult mai bine conservată de cât aceasta din urmă. Primăvara este imaginată ca o scenă complexă, aproape ca un fel de balet. In grădinile Venerei (personagiul din centru, făcând un gest ca şi când ar da tactul şi ar conduce armonia grupurilor din jurul ei), se desfăşoară o scenă de o mare noblеţă. Printre portocali încărcaţi de fructe, Venera are la dreapta ei cele trei Graţii, care dansează — în ele vom recunoaşte odată mai mult tipul aşa de delicat şi fin al femeii lui Botticelli — şi pe Mercur; în stânga, Primăvara, Flora şi Zefirul. Dintre toate aceste figuri, cele mai admirate sunt Primăvara şi Venera, atât de cast drapate, înfăşurate în lungi rochii, care se ridică până deasupra pieptului şi le acoperă în întregime braţele. Nu se ştie ce a vrut Botticelli să spună cu această compoziţie. Se crede că era în legătură cu serbările de la curtea Mediceilor şi că ilustrează nişte poezii ocazionale ale lui Poliziano, poet de curte. In stanţe răsunătoare acesta celebrase victoria principelui şi iubirea lui. Pictorul vine şi încarnează în câteva personagii alegorice toate faptele povestite de poet.

Fig. 230. — *Botticelli: Magnificat.*
(după Michel VI. p. 678).

Botticelli a lăsat un număr însemnat de tablouri rotunde, opere care în italieneşte se numesc „tondi". Nu este el inventatorul genului: L'am întâlnit în sculptură la începutul sec. al XV-lea, de unde a trecut, prin imitaţie, în pictură. F'elul acesta greu, de a concentra într'o suprafaţă rotundă o scenă, nu e la îndemâna multora. El presupune învingerea unor greutăţi în compoziţie, de care nu oricine era capabil. Botticelli ne-a lăsat câteva foarte reuşite tablouri de acest gen. (Fig. 230).

Sunt mai ales două lucruri de observat în acest Magnificat: întâiu, că artistul, din pricina formei pe care trebuia s'o dea tabloului, concentrează toate figurile în centrul lui. De aici dificultatea compoziţiei. Botticelli a ieşit admirabil din această dificultate. Nu avem nici un moment impresia că atitudinea persoanelor este silită şi nenaturală, că ele intră cu forţa în suprafaţa rotundă. Din contră, în toată compoziţia domneşte o libertate care ne surprinde. Al doilea — şi acest lucru ţine de temperamentul, adică de psihologia lui Botticelli —, el imaginează pe Fecioara, nu ca pe o mamă fericită, ci ca pe o mamă care, cunoscând dinainte tragicul sfârşit al copilului ei, se întristează în momentul în care, ca prunc inocent, ea îl vede zglobiu şi jucându-se pe genunchii ei.

Botticelli a fost încă şi un admirabil freschist. Intre altele, el a reprezentat pe vaste spaţii, într'un palat aparţinând familiei Tornabuoni, dar care mai târziu, în sec. al XIX-lea, a trecut în posesia doctorului Lemmi, mai multe compoziţii. Din pricina posesorului din urmă al palatului frescilele sunt cunoscute în istoria artei ca aparţinând Villei Lemmi. Două din ele, cele care s'au păstrat mai bine, sunt la muzeul Luvru.

Fig. 231. — *Botticelli: Frescă din vila Lemmi (fragment).*
(după la Peinture au Louvre, par l'Illustration, p. 45).

Din nou întâlnim aceeaşi nesiguranţă în ce priveşte explicarea subiectului. Se presupune că cea din Fig. 231 reprezintă pe mireasă, înaintea căreia vin virtuţile, cu daruri: subiect care învederează încă odată frecvenţa de atunci a tablourilor alegorice.

Şcoala umbriană

Florenţa nu este singurul centru în care se desvoltă o şcoală picturală însemnată în Quattrocento. Evenimentele politice care se desfăşoară în Italia în această vreme ne explică pentru ce. Ştim că nu numai capitala Toscanei, dar şi alte oraşe ajung la o mare înflorire, unele în opoziţie cu ea, altele dependente de ea. In toate aceste centre vom găsi adesea familii princiare care protejează cultura. Ele îşi impun ca, în măsura în care conduc destinele oraşelor şi se bucură de încrederea cetăţenilor, să se facă utile publicului, suscitând opere de artă, subvenţionându-le, comandându-le.

Acolo unde nu există curţi princiare şi nici tirani, adică condotieri, consiliile municipale burgheze, adică reprezentanţii cetăţenilor, conduc destinele cetăţei. Ei iau rolul de protectori ai artei, pe care în alte state îl aveau, familiile mari şi bogate. Prin urmare, nu e de mirare că în Italia secolului al XV-lea, alături de Florenţa, să se găsească şi alte numeroase şcoli de artă.

Florenţa a profitat de viaţa artistică a altora, e drept, dar într'o largă măsură a fost şi un fel de învăţătoare a lor. Artiştii florentini sunt obligaţi uneori să călătorească. Ei ajung în oraşe depărtate, primesc comenzi şi duc cu ei principii şi doctrine,adică un fel de a înţelege şi de a practica arta, care le era propriu. Alte ori artiştii desvoltaţi în alte centre, când ajung să se distingă, sunt la rândul lor atraşi de Florenţa, focarul intelectual cel mai puternic din acea vreme, şi cu o mai mare clientelă artistică. Astfel se fac continuu împrumuturi între tendinţele florentine şi tendinţele şcoalelor celorlalte, desvoltate în Italia.

Este bine înţeles că atunci când şcolile sunt învecinate cu Florenţa, vom găsi între ele şi arta florentină mai multe puncte comune, decât atunci când e vorba de şcoli cu totul îndepărtate. Oricât de mult ar fi călătorit oamenii în această vreme,nu putem să ne închipuim relaţiuni tot aşa de frecvente între — să zicem — Sudul Italiei şi Florenţa, ca între Umbria şi Florenţa, de pildă, care erau vecine.

Umbria este o provincie săracă, dar pitorească. Aici se găseau două centre însemnate: la Urbino şi la Perugia. In amândouă se desvoltă însemnate şcoli de pictură. In ele se vor împreuna ecouri ale artei florentine, cu ecouri ale unei alte şcoli, aproape tot aşa de importante, din Nordul Italiei, de la Padova. Dar şi Umbria, la rândul ei, va servi de canal şi de trăsătură de unire între şcoalele din Italia nordică şi şcoala din Roma, care, fără să fi avut o existenţă proprie foarte însemnată în această vreme are totuşi valoarea ei. In adevăr, Papii, cu toată autoritatea, cu toată energia, şi cu toate mijloacele materiale care le stau la dispoziţie, caută să favorizeze în oraşul lor de reşedinţă crearea unui centru artistic. Pentru aceasta, ei fac apel la artiştii din provinciile mai mult sau mai puţin învecinate, îi chiamă la Roma, unde caută să-i pună în contact cu ucenici romani, supraveghează de aproape şi încurajează pe toţi cei care se destină picturii.

Primul mare artist umbrian, o figură importantă, formând legătura între şcoala toscană şi cea umbriană propriu zisă, este **Piero della Francesca** sau **Piero dei Franceschi.** A trăit cam de pe la 1420 (nu se cunoaşte exact anul naşterei) până la 1492. Era fiul unor oameni cu stare, copil de negustori. A

primit o educaţie îngrijită, adică toată învăţătura pe care o căpăta atunci cine voia şi putea să se cultive. S'a simţit aplecat, în acelaşi timp, către pictură şi către partea teoretică a artei. Teoria artelor se îndrepta, în acea vreme, spre cercetări legate de tehnica picturală şi spre cele privitoare la redarea naturii

Fig. 232. — *Domenico Veneziano: Portret.*
(după Propyl. VIII. pl. IX).

prin perspectivă. Piero della Francesca a făcut studii practice şi a publicat tratate privind ambele chestiuni.

El a fost elevul şi aproape contemporanul unui pictor, care a jucat un rol însemnat în arta acestor vremuri, mai mult sau mai puţin nomad: **Dome-**

nico Veneziano. Dela el ne-a rămas o serie de portrete — dintre cele mai frumoase pe care le cunoaşte secolul al XV-lea, importante prin suavitatea ce se citeşte în figuri, şi prin calităţile de strălucire şi luminozitate ale culoarei, — şi compoziţii religioase, din care una — Madona cu Pruncul — s'ar părea că se află în colecţia regală de la Sinaia. Câteva din aceste portrete au fost redate autorului lor veritabil numai în timpul nostru fiindcă multă vreme au trecut drept opere ale lui Piero della Francesca. Acest colorist şi acest luminist a avut mare influenţă asupra contemporanului său, căruia îi transmite aceste calităţi, la care el adaogă altele proprii, unele ca urmare a admiraţiei pentru Masaccio şi pentru arta lui puternică prin plasticitatea ei, altele cu totul originale.

Este apoi aproape sigur, deducând după anume elemente ale peisagiului lui Piero della Francesca, că el a cunoscut şi pe artiştii flamanzi. Tocmai la curtea din Urbino se găsea atunci, pe la 1475, un celebru pictor din acea regiune : Justus din Gand. In contact cu acesta, della Francesca, deşi om în vârstă, a înţeles rolul pe care Flamanzii îl acordau peisagiului — acea legătură tainică între compoziţie, între personagiile ei şi fondul în care ea se desfăşoară, — cum şi practica nouă încă, în care Italienii nu ajunseseră destul de versaţi, a picturei în uleiu. Piero della Francesca este printre acei care asociază în lucrările lor tempera cu uleiul, acesta sub forma mai ales de „glaciuri" superficiale.

Pentru a ne da seama de legătura dintre Domenico Veneziano şi Piero della Francesca vom examina mai întâiu o lucrare a primului, un portret. (Fig. 232). Artistul a aşezat figura de profil, cum se întâmplă adesea la primitivi S'a servit de o simplă linie delicată, care urmăreşte de aproape particularităţile construcţiei feţei, evocând tot ce era mai individual în acea fizionomie de femeie, fără să recurgă la vre-o umbră, la vre-un detaliu care ar fi îngreuiat portretul. In chipul acesta el obţine o puritate şi o suavitate de expresie, cu totul excepţionale. Acelaşi spirit îl vom regăsi, câteva secole mai târziu, în unele din desenurile lui Ingres, mare admirator al Prerafaeliţilor. Tipul acesta femeesc e candid, dar inteligent, poate chiar spiritual, de o vioiciune care se stăpâneşte, cu acele însuşiri pe care Francezul le rezumă în cuvântul „espiègle". La această impresie contribue poate şi felul ciudat în care tânăra persoană este pieptănată, precum şi forma bonetului de pe cap. In vremea în care frumuseţea femenină era dependentă şi de un gât subţire şi mlădios — un gât de lebădă — pentru ca să ajungă să dea o astfel de înfăţişare figurei, ceafa se purta de multe ori rasă, iar talia rochiei se ridica în faţă aproape până la bărbie, în timp ce se cobora în spate printr'un adânc decolteu. Astfel se accentua şi mai mult delicateţa şi sveltetea gâtului.

Dar, ce este mai ales fermecător în această operă, este strălucirea tonurilor. Culorile sunt deschise — compunând ceea ce se numeşte o gamă blondă— dar ele sunt în acelaşi timp vii şi luminoase.

Acelaşi fel de a trata culoarea, aceeaşi calitate de francheţă a tonurilor o vom întâlni şi în operele lui della Francesca, de pildă în Fecioara adorând pe Isus, (Fig. 233) din Galeria Naţională din Londra. Este un tablou de dimensiuni potrivite pe un fond albastru deschis, ca şi în portretul precedent ; deschisă încă e — un gris palid-albăstrui — toată porţiunea, albă în fotografie,

din primul plan. Singurele părţi mai intens colorate sunt petele de teren, de un brun aproape negru, şi mantaua Fecioarei. Restul este tratat în tonuri potolite, însă transparente şi vii. Cu aceste nuanţe pictorul reuşeşte să ne dea o impresie de fericire, aşa cum se cuvenea într'o scenă ca cea reprezentată. Ne găsim nu în faţa unei Fecioare, presimţind moartea şi suferinţele Mântuitorului şi întristându-se de mai nainte, ca la Botticelli, ci în faţa unei mame fericite, care, cunoscând divinitatea pruncului nou născut, se închină voioasă înaintea lui, în timp ce îngerii întonează un „aleluia", într'un concert divin. Alături, foarte simplu, într'o poză firească, Sft. Iosif conversează cu alte două persoane. Văzută cu atâta simplicitate şi naturaleţă scena ia un caracter aproape idilic.

Fig. 233. — *P. della Francesca : Modona adorând pe Isus. (Londra).* (după Michel. VI. p. 703).

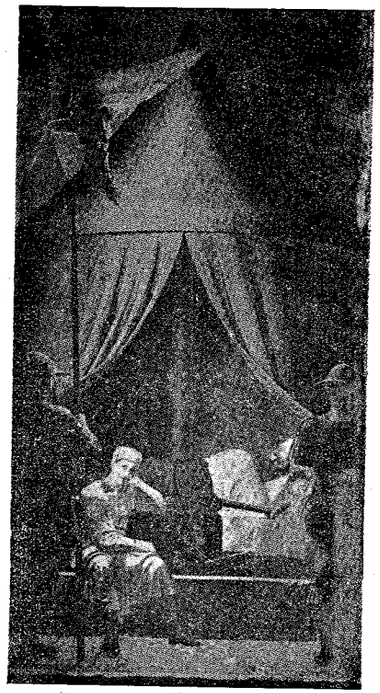


Fig. 234. — *P. della Francesca : Viziunea lui Constantin.* (după Michel, VI. p. 707).

Acelaşi sentiment de fericire nevinovată îl vom regăsi în multe opere ale pictorului; îl moştenise poate dela înaintaşi, de la suavul Fra Angelico, ori de la Benozzo Gozzoli. Şi Piero povesteşte uşor şi cu savoare temele vechi, familiare. Ceea ce este nou este aspectul monumental, liniştea pe care o dă uneori figurilor. Fiecare din ele se impune prin ceva serios şi nobil, prin calmul şi seninătatea ei. In acelaşi timp, ele se rotunjesc, aerul le înconjoară din toate părţile, le face să apară în faţa noastră cu volumul lor neştirbit. Artistul se pricepe deci minunat să pună în valoare înfăţişarea lor plastică.

Aceasta se remarcă mai ales în decoraţiile pe care Piero le-a executat pentru biserica San Francisco din Arezzo, unul din ansamblurile murale cele

mai renumite din Italia. Sunt consacrate istoriei Sfintei Cruci şi transpun în pictură o legendă cunoscută din „La Légende dorée" a lui Iacob din Voragine, pe care credincioşii din această vreme o cunoşteau cu toţii. Sfânta Cruce, simbol apărut la începutul umanităţii, străbate secolele până se răstigneşte pe ea Mântuitorul, dispare, şi este regăsită de Sf-ţii Constantin şi Elena. Această legendă e pictată de della Francesca cu acel sens al simplicităţii, al noblеţei şi al adevăratei măreţii, care-l caracterizează în deosebi. Să ne oprim la unul din episoade: Viziunea lui Constantin, în ajunul luptei cu Maxenţiu (Fig. 234). Scena se petrece noaptea, deci la lumina artificială. Este una dintre primele tentative cu adevărat reuşite de a ne da o compoziţie, sub lumina palidă a nopţei.

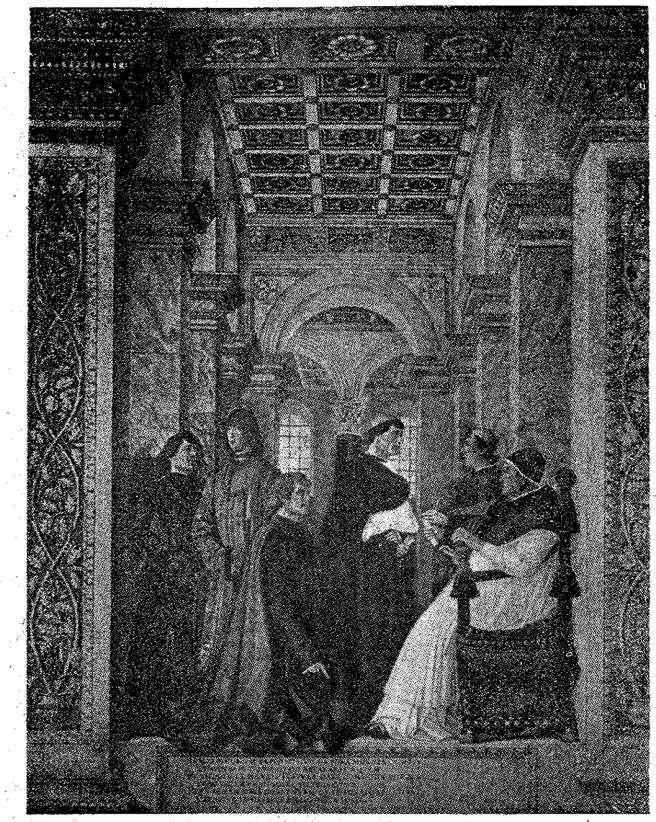


Fig. 235. — *Melozzo: Frescă în Vatican.*
(după Schneider, pl. XXXIII).

Criticii de artă spun că Rafael, când a reprezentat Liberarea din carceră a Sfântului Petru — tot o scenă nocturnă, — s'a inspirat de la fresca lui Piero della Francesca. Trebue să reţinem deci această încercare ca pe unul din elementele cu adevărat originale în arta sec. al XV-lea.

Piero della Francesca a lăsat mai ales doi elevi: pe **Melozzo da Forli** şi pe **Luca Signorelli.** Primul trăeşte dela 1438 până la 1494, celălalt de la 1445 până la 1523. Ultimul aparţine tot atât de mult secolului al XV-lea, ca şi celui următor. Melozzo da Forli mai primise încă — direct sau prin intermediul altui artist, este greu de spus — influenţa lui Mantegna, faimosul maestru padovan, de care ne vom ocupa în curând. Melozzo este în plus unul din pictorii chemaţi

la Roma de Papa Sixt al IV-lea, ca să execute unele lucrări, pe care acesta le proectase în oraşul său de reşedinţă.

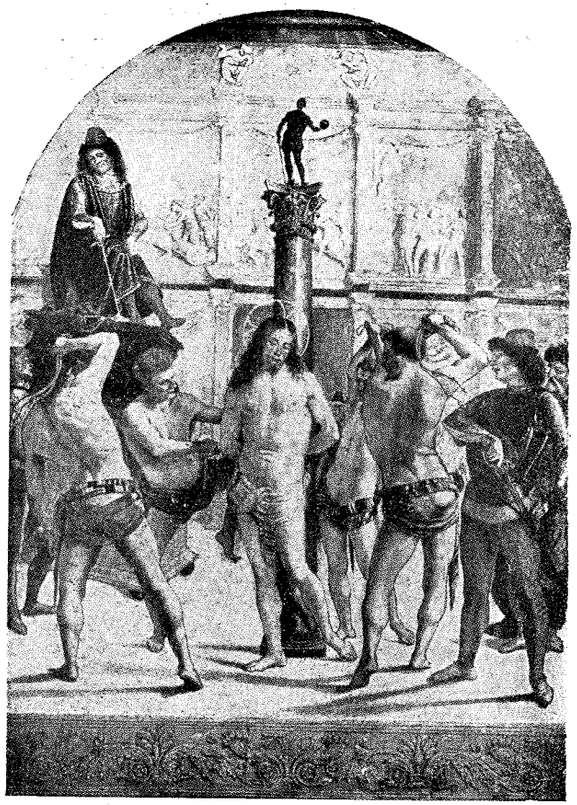
Intre operele rămase acolo de la acest pictor este şi fresca — pe atunci în biblioteca, astăzi în pinacoteca Vaticanului, — reprezintând momentul în care Papa, înconjurat de nepoţi şi de curte, acordă prefectului — adică directorului bibliotecei — decretul de numire (Fig. 235). In această operă faimoasă regăsim multe din calităţile de colorist ale lui della Francesca, însă fără sentimentul candid, fără emotivitatea acestuia. Constatăm însă o ştiinţă egală în privinţa perspectivei, statura plastică a figurilor şi o admirabilă gamă de culori, care s'a păstrat până astăzi cu o frăgezime de nedescris. Pentru cine a văzut-o în original, grupul personagiilor din stânga, hainele lor splendide, nu se pot uşor uita. Ea ar putea, din acest punct de vedere, rivaliza cu cele mai frumoase opere executate în aceiaşi technică, din câte s'au făcut în Roma, excep tând numai pe cele ale lui Rafael şi Michel Angelo.

Fig. 236. — *Melozzo da Forli: Alegorie.*
(după Propyl, VIII. p. 313).

Tot Melozzo a executat, în afară de compoziţia majestoasă cu Inălţarea la Cer, pentru biserica S-ţilor Apostoli din Roma, o serie de alegorii în care a căutat să simbolizeze protecţia pe care principii de Urbino o acordau literelor şi artelor, la curtea lor. Fiecare femee — au rămas vre-o patru din decoraţia primitivă — simbolizează o ştiinţă oarecare. In aceste subiecte pictorul pare preocupat de a crea o atmosferă mis erioasă în jurul personagiilor şi un colorit mai subtil de cât la contemporanii sau la înaintaşii lui. (Fig. 236).

Aceste decoraţii, ca şi frescele dela Sfinţii Apostoli, sunt interesante şi prin faptul că ele vor servi ca punct de plecare celor mai tineri, în special lui Signorelli. Dar nici cei din sec. al XVI-lea nu le vor uita. Astfel, Correggio, când va picta faimoasa lui decoraţie din catedrala de la Parma, îşi va aduce aminte de ele.

Arta lui Luca Signorelli prezintă o notă specială de severitate, de rigiditate chiar. In şcoala Umbriană, la care calităţile de graţie, de gingăşie şi de suavitate, sunt frecvente, Signorelli face figură de protestator, de duşman al artei prea ornamentate, al simţirei prea duioase şi prea dulci a unora dintre contemporanii săi. Graţia femeească, sentimentalitatea, nu sunt pe placul său. El este atras din contră de energie, de forţă şi de ceea ce caracterizează bărbăţia în momentul maturităţei. Cu această tendinţă de a arăta în lucrările sale musculaturi puternice de trupuri atletice, el uneşte o cunoaştere desăvârşită a anatomiei, a perspectivei, şi a celorlalte ştiinţe, de care arta secolului al XV-lea era aşa de mândră. La toate aceste calităţi, el adaogă o alta, care face din el unul din premergătorii lui Michel Angelo: un sens înăscut pentru temele dramatice.



Fig, 237. — *Signorelli: Flagelaţia.*
(după Klassiker der Kunst, p. 4).

In general, artiştii care se remarcă, fie prin sensul lor plastic, fie prin cunoaşterea desăvârşită a desenului, nu sunt cei mai buni colorişti. Nu s'ar putea spune acelaşi lucru de Signorelli. El are un colorit propriu, care nu este nici neplăcut, nici banal. Este adevărat că de multe ori gama tablourilor sale este închisă şi surdă, dar în unele din ele, ca, de exemplu în Circumciziunea de la Galeria Naţională din Londra, el se serveşte de clar-obscur într'o armonie caldă şi adâncă a tonurilor, pe care n'o găsim decât rar la pictorii din Quattrocento.

Artist original şi preocupat de toate chestiile pe care şi le poate pune un pictor în sec. XV, el are încă norocul să unească cu o producţie fecundă, o cunoaştere temeinică a cauzelor care alterează culorile. Evitând posibilităţile de alterare, opera lui s'a păstrat intactă ,pe câtă vreme cea a multor contemporani s'a distrus repede după moartea lor.

Signorelli ne-a lăsat fresci şi tablouri de chevalet. Frescile, partea cea mai originală şi mai caracteristică a operei sle, se găsesc unele în catedrala din

Loretto, altele în cea din Orvieto, ori la Monte Oliveto Maggiore, în Capela Sixtină din Roma şi în alte câteva localităţi. Tablourile în uleiu sau pe panouri de lemn destinate altarelor sau devoţiunei particularilor, s'au păstrat şi ele în mare număr. In afară de cel de la Londra care, în anume privinţe, este una din operele capitale ale artistului, s'au mai conservat şi altele, în alte muzee. In sfârşit, el a produs portrete şi tablouri mitologice. Ca la toţi artiştii Renaşterei fantezia lui, când se lasă sedusă de fabulele mitologice, tratate în sentiment păgânesc, când de scenele religioase, profund simţite. Vom analiza câteva exemple din fiecare categorie. Să începem cu unul religios: Flagelaţia, de la Galeria Brera din Milano (Fig. 237). Este un tablou pe lemn, mic, însă plin de remarcabile calităţi. Latura savantă a geniului lui Signorelli se poate admira aici mai mult poate decât darul său de povestitor. Tema flagelaţiei era cunoscută. Nici Signorelli nu cearcă s'o reînoiască, în afară poate de faptul că, în fundul tabloului, adică în sala în care se presupune că se petrece scena, el a introdus o serie de basoreliefuri, ca să facă dovada imaginaţiei sale de pictor şi a înţelegerei, de care era foarte mândru, pentru arta clasică. Desenul nudului este impecabil; dar şi din punct de vedere al culoarei tabloul nu este indiferent. Signorelli ştie să creeze o armonie fină, bazată pe note gris, combinate cu roşu şi cu alb, care face din el una din operile cu adevărat reuşite printre cele pictate în uleiu.

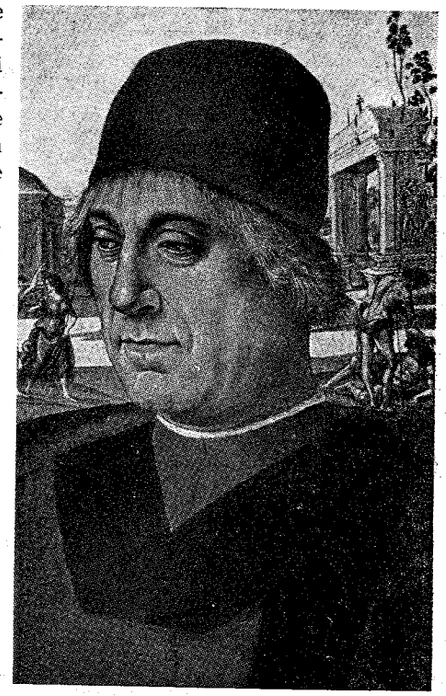


Fig. 238. — *Signorelli: Portret.*
(după Propyl. VIII, pl. XIII).

Am vorbit de coloritul acestui pictor. Un exemplu de armonii severe, calde însă şi adânci, se găseşte la Kaiser-Friedrich. Museum din Berlin. E un portret de bărbat, de o perfecţie rece, ieşită din observaţia atentă şi obiectivă a detaliilor. Gura, de pildă, este o minune de desen, ca şi alte detalii, ce contribue să dea accent, acestui chip de bărbat. Armonia de culori (ceea ce, din nefericire, nu se poate vedea în reproducţie), (Fig. 238) e bazată pe un acord de un brun închis, existent până şi în carnaţia personagiului reprezentat, un roşu intens şi negru. S'ar putea zice că întreaga lucrare este rezultatul acordului a numai trei note, pe care artistul ştie să le combine admirabil: brun, roşu şi negru. La dreapta şi la stânga figurii principale, Signorelli a reprezentat nuduri. Sunt poate scene în legătură cu viaţa personagiului, sau, mai probabil, alegorii — fiindcă ne găsim într'o epocă în care acest fel aluziv de a interpreta viaţa este foarte la modă, în orice caz, caracteristic pentru Signorelli,

care nu pierde nici o ocazie ca să ne arate că nu este indiferent la amintirea antichităţii, la toată învăţătura pe care umanismul o introdusese în Italia de atunci: ruine, basso-reliefuri, trupuri goale, simboale mai mult sau mai puţin în legătură directă cu antichitatea.

O astfel de alegorie, pe bază mitologică, la fel de sculptural concepută, este tabloul cunoscut sub sumele de Pan (Fig. 239). Se crede, fără să se poată afirma în mod precis, că datează din tinereţea pictorului. El reprezintă curtea zeului. Zeul însuşi, sub chipul unui satir tânăr cu picioare de ţap, cu capul înconjurat de plete abundente şi împodobite cu o semilună, este în mijloc; în jurul lui sunt păstori şi păstoriţe, care se întrec în cântece: ocazie pentru artist să ne arate îndemânarea lui în evocarea trupurilor goale de bărbat şi de femee.

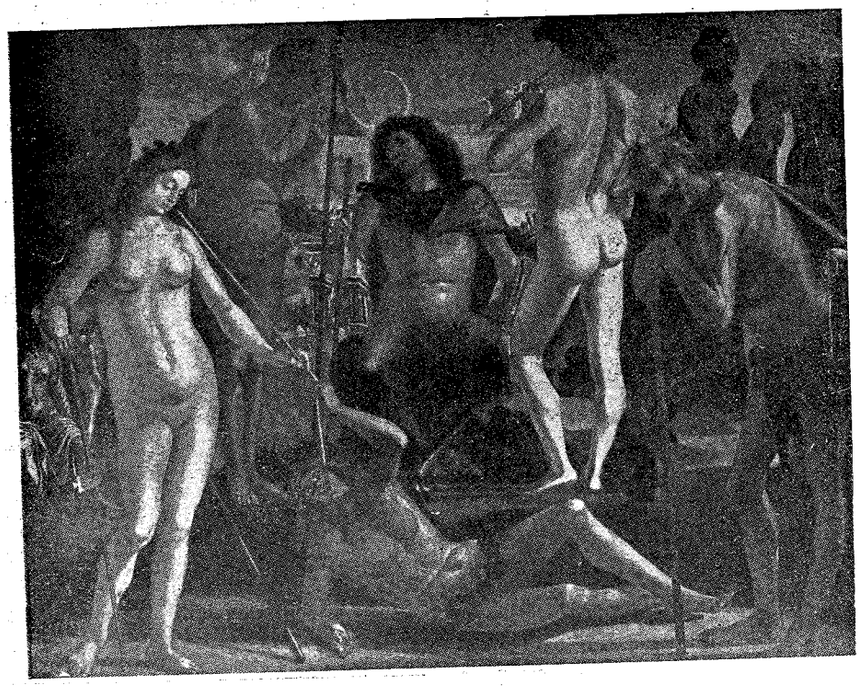


Fig. 239. — *Signorelli : Pan.*
(după Propyl. VIII. p. 320).

In stânga, mai ales, o tânără fată, frumoasă ca o statue — desinată în aşa chip, încât ne face chiar impresia că a fost copiată după o operă antică,—în dreapta, întors cu spatele, un păstor. Intre ei, culcat pe spate, un alt trup de tânăr, de adolescent, dela care se va inspira poate mai târziu Caravaggio, când ne va reda pe Bacchus, opera care face admiraţia celor ce vizitează muzeul din Frankfurt pe Main. Alături de aceste tipuri de statură omenească în plină vigoare, avem, ca un contrast, şi nuduri de păstori îmbătrâniţi.

In compoziţia aceasta, care ne-am aştepta să fie inspirată de un sentiment de veselie, de exuberanţă tinerească, artistul, dus de temperamentul lui

de visător, a pus din contra, o melancolie, o seriozitate, în contrazicere cu un astfel de subiect. El însă s'a priceput să le împletească aşa de bine între notele celelalte, încât nu par de loc deplasate. Zeul este visător, pare că meditează. Păstoriţa care cântă, chiar şi păstorul sunt de asemenea duşi pe gânduri. O atare tratare ne arată cât de deosebit de cel al adevăratei antichităţi păgâneşti este sentimentul cu care oamenii Renaşterei concepeau une ori astfel de subiecte

Opera capitală a lui Signorelli, unul din monumentele decorative în care secolul al XV-lea se oglindeşte cu mai multă putere, în care el se concentrează pentru a se exprima mai în întregime, pornind dela câteva din temele esenţiale ale bisericii creştine, este executată în capela Fecioarei, din catedrala dela Orvieto.

Orvieto este un oraşel celebru pentru viile lui, nu prea departe de Roma, aşezat pe o înălţime şi posedând una din bisericile faimoase ale Evului Mediu. Toată din marmoră de diferite culor, având la exterior şi în interior ornamente de bronz, ea prezintă o faţadă de o polichromie aproape orientală. In această biserică, la dreapta, se găseşte o capelă, pe care ctitorul ei o dorea printre cele mai frumoase din Italia. Pentru decorarea ei el a invitat mai întâiu pe Perugino care, copleşit de comenzi, n'a putut să-l satisfacă. Am putea zice : cu atât mai bine, căci adresându-se apoi lui Signorelli, acesta a consimţit să picteze, pe cele patru ziduri şi pe restul capelei, câteva din scenele cele mai impunătoare ale Judecăţei de Apoi şi anume : Invăţătura lui Antichrist, care va preceda Judecata de Apoi, Invierea morţilor, Infernul şi Paradisul (Fig. 240).

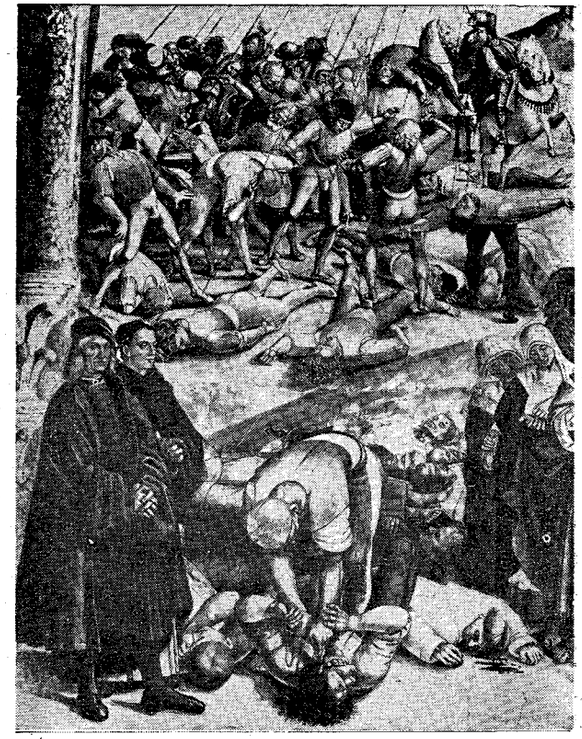


Fig. 240. — *Signorelli : Antichrist (fragment).*
(după Klassiker der kunst, p. 92).

Evident că în asemenea subiecte un temperament focos şi dramatic cum era Signorelli, era în largul lui. Porneşte dela Divina Comedie a lui Dante şi ca un omagiu adus poetului, printre ornamentele ce încadrează pereţii, execută

portretul poetului şi pe cel al lui Virgil, printre medalioane cu scene din Divina Comedie.

Botticelli lăsase şi el o serie de desenuri inspirate de nemuritoarea poemă. Comparate însă cu cele ale lui Signorelli, acestea par evident mai potrivite, mai la înălţimea inspiraţiei şi forţei tragice a poeziei, decât cele ale lui Botticelli.

In frescile din capela dela Orvieto sunt imaginate scene care permit artistului să pună în acţiune nenumărate figuri omeneşti. Să analizăm una din ele : Invăţătura lui Antichrist. Duşmanul creştinismului, ridicat pe o estradă şi având sfătuitor pe diavol, îndeamnă mulţimea să urmeze cele mai rele porniri, adică să se comporte exact contrar de cum o sfătuia creştinismul. Anume grupuri ilustrează efectul acestei învăţături. Sunt acolo crime şi alte păcate grele, în evocarea cărora talentul lui Signorelli este cât se poate de potrivit.

Aici şi în scena, şi mai dramatică, a Invierei Morţilor, pictorul ne apare ca un anunţător al lui Michel Angelo. Marele sculptor n'are decât să reia tema, s'o trateze cu acelaşi sentiment grav, să-i adaoge numai grandoarea spiritului său, acea „terribilità" de care vorbesc contemporanii şi urmaşii lui, pentru ca să facă din ea una din culmile artei, în Judecata de Apoi din Capela Sixtină.

* * *

In celălalt teritoriu al Umbriei, spre Sud, şcolile locale formate în secolul al XV-lea sunt mai de grabă în legătură cu arta sieneză. Atât artiştii sudici, de care ne vom ocupra acum, cât şi cei nordici, de care a fost vorba în cele precedente, au meritul de a forma o grupă de pictori interesantă de studiat. Marea înălţime artistică la care ajunseseră, numărul lor însemnat faţă de dimensiunile modeste ale provinciei natale, pitorească dar neproductivă, ne oferind nici una din resursele materiale ale provinciilor vecine, totul face ca ei, pentru a putea trăi, pe măsură ce ajung la celebritate printre compatrioţii lor, să se expatrieze, unii în mod definitiv, alţii temporar, adică cu reveniri din când în când în patrie.

Ambiţia Papilor în această epocă este să facă din oraşul de reşedinţă o capitală demnă de strălucirea scaunului papal. Mulţi artişti vor fi învitaţi să meargă la Roma, vor fi angajaţi pentru diverse lucrări şi unii vor rămâne definitiv acolo. Aşa este **Bernardo Pinturicchio** (1455—1513). Format în Umbria, îndată ce se face cunoscut se îndreaptă spre Roma, unde rămâne 20 de ani, în serviciul Papilor şi al cardinalilor. Ştie să se impună gustului acestor importante personagii şi multe din decoraţiile ce acoperă zidurile monumentelor romane sunt datorite lui. Găsim fresci de Pinturicchio în Santa Maria del Populo, în Santa Maria în Ara-Coeli, dar mai ales în apartamentul Papei Alexandru VI Borgia, din Vatican. Acolo sunt câteva săli decorate în întregime, plafoane şi pereţi, de acest maestru. Compoziţiile imaginate cu această ocazie au găsit o aprobare generală în timpul vieţei pictorului. El a fost din această pricină unul din artiştii cei mai sărbătoriţi de curtea papală. Faptul nu trebue să ne surprindă. Pinturicchio nu era unul din acei pictori profunzi, ale căror suflete neliniştite, severe şi exigente, propun amatorilor teme ce reclamă din partea lor o sforţare intelectuală pentru ca să fie pricepute, sau una din acele concepţii care ne invită la un fel de examen de conştiinţă. Din contra : arta lui este facilă şi se înţelege dela prima vedere. Compoziţia elegantă nu prezintă nimic prea original. Culoare plăcută şi vie, costume bogate,

atitudini încântătoare, teme de toţi înţelese, adică tot ceea ce poate să placă ochiului, fără ca să ceară prea mare încordare de atenţie ori de imaginaţie, iată ce oferea arta lui. Cea mai însemnată dintre aceste compoziţii este Sf-ta Caterina (Fig. 241). Reprezintă scena disputei Sfintei cu învăţaţi din timpul ei şi victoria asupra lor, în faţa împăratului Maximin.

Dacă comparăm severitatea concepţiei şi simplicitatea tratărei din compoziţiile prin care Signorelli vroia să evoce una din temele de meditaţie cele mai dramatice ale creştinismului, sfârşitul lumei şi viaţa de apoi, cu această profuzie de detalii complicate, în care nimic nu mai rămâne privitorului de adăugat cu mintea, fiindcă totul e clar spus de pictor, înţelegem deosebirea dintre temperamentele şi spiritul acestor doi artişti. Unul nu cere nici un fel de colaborare dela public, îi explică totul, pe gustul şi spre plăcerea lui. Celălalt te sileşte să cugeţi, te provoacă la reflexie, la un examen amănunţit, pentru ca să-ţi dai seama de ceeace vrea să spună.

Arcul de triumf, în fund, este reproducerea exactă a faimosului arc de triumf al lui Constantin, din Roma. In peisagiul care, prin graţia liniilor, e mai degrabă umbrian decât roman, cu coline armonios ondulate, cu copaci al căror frunziş sărac este văzut în detaliile lui delicate, cu ramuri printre care se zăreşte un cer luminos şi palid, Pinturicchio a imaginat o scenă cu multe personagii. Sfânta Caterina se pare că poartă trăsăturile Lucrezziei Borgia, fiica Papei. De jur împrejurul ei, cavaleri — în costume bogate şi pitoreşti, mai mult sau mai puţin orientale, adică de un Orient de fantezie — şi curteni, în faţa ei Impăratul. Sunt tot atâtea pretexte pentru pictor ca să ne înfăţişeze o feerie de culori sclipitoare. In această sete după lux şi bogăţie, pornind de la o concepţie sensuală a artei, Pinturicchio nu se sfieşte să execute în relief anume ornamente, să combine adică două arte: stucul şi pictura. Relieful de stuc era apoi colorat şi aurit. Această tehnică mărea încă impresia de splendoare, pe care el dorea s'o deştepe în privitor. Fără să fie proprie acestui artist, căci o mai văzusem la unii primitivi, ea este relativ rară.

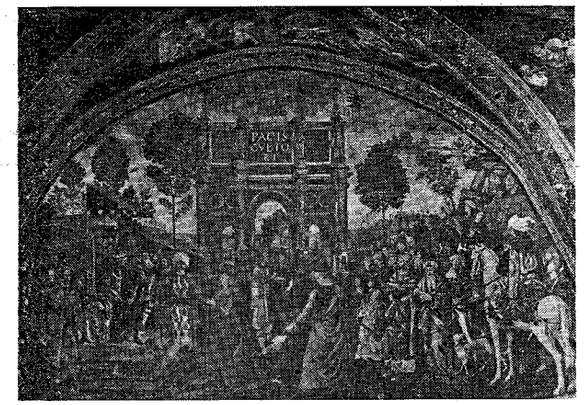


Fig. 241. — *Pinturicchio : S-ta Caterina.*
(după Schneider, I. pl. XXXV)

Decoraţiile din apartamentele Borgia nu sunt azi într'o prea bună stare de conservare. Mai bine păstrate sunt decoraţiile pe care tot Pinturicchio le-a executat pentru biblioteca Domului din Siena. Una din ele reprezintă pe Papa Calist III, impunând, cum se zice cu termenul consacrat, lui Enea Sylviu Piccolomini, pălăria de cardinal (Fig. 242). Pornind dela o scenă în care toate figurile sunt redate naturalist, poate direct copiate din viaţă, într'un bogat

decor de stilul Renaşterei, artistul, ca un excelent povestitor, ne dă impresia că scena se petrece în faţa noastră, ca o frântură din viaţa de toate zilele. Printre persoanele în costume pitoreşti din fundul scenei, se găseşte chiar pictorul.

Cu asemenea calităţi nu ne poate surprinde faptul că, în tinereţea lui, Rafael îl admira mult şi l-a luat uneori de model. De altfel, Pinturicchio este aşa de apreciat de contimporani încât, numai apariţia pe scena Romei a unui talent ca cel al ultimului a pus capăt nenumăratelor comenzi pentru decorarea edificiilor papale, cu care îl încredinţase Vaticanul.

Tot Umbria sudică este şi patria lui **Pietro Perugino** (1446—1524) şi el artist de valoare, ajuns repede la notorietate.

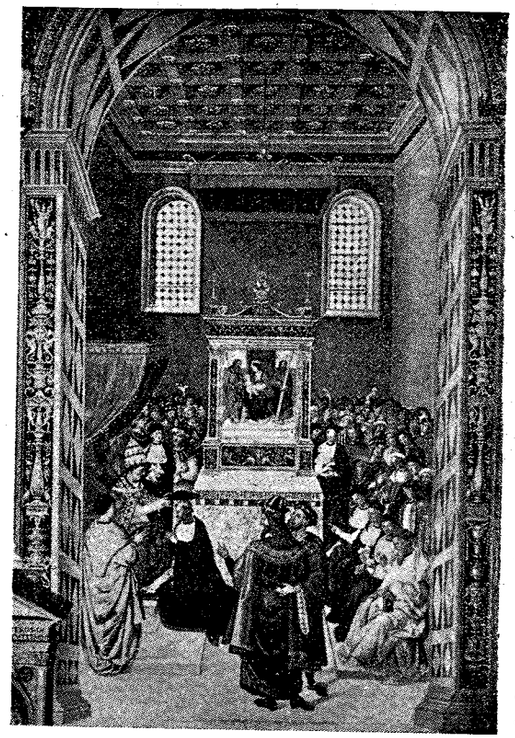


Fig. 242. — *Pinturicchio: Papa Calist II.*
(după Propyl. VIII. p. 503)

Perugino este o fire precoce. De altminteri, precocitatea pictorilor şi a sculptorilor nu trebue să ne surprindă în această epocă. De multe ori ea este mai mult aparentă decât reală. Considerăm în genere precoce pe artistul care, la o vârstă când contemporanii noştrii n'au produs nici o operă de seamă, se găseşte în posesia unei tehnice desăvârşite şi e în stare să ne dea lucrări remarcabile. Aceasta provine însă adesea din faptul că pe atunci cariera artelor se începea la o etate mai fragedă decât azi. Mulţi intrau ca ucenici pe lângă alţi maeştrii, la 12—13 ani, aşa încât nu e tocmai surprinzător dacă la 19—20 de ani, adică după o perioadă de formaţie de 6—7 ani, pot produce opere însemnate.

L'am văzut pe Pinturicchio, ca să se facă cunoscut, îndreptându-se spre Roma. Perugino, pentru acelaşi motiv, merge la Florenţa, unde se înscrie în corporaţia pictorilor. De altfel, el studiase în oraşul acela. In marele centru toscan se strângeau nu numai artiştii ieşiţi din şcoala locală, dar toţi acei pe care dorinţa de glorie îi îndemna să se afirme în cel mai strălucit centru artistic. Alături de Perugino se găseau acolo numeroşi alţi pictori, aparţinând şi altor provincii de cât Toscanei.

De aci el merge la Roma, unde, până la apariţia lui Rafael, alături de Pinturicchio şi poate mai mult decât acesta, este cel mai apreciat dintre pictorii decoratori de ziduri. Lui i se încredinţează între altele o parte din frescile din capela Sixtină, a căror execuţie durează de la 1481—1483. Câteva din compoziţiile cele mai preţuite din acest ansamblu, de pe pereţii laterali

(plafonul, mai recent, este de Michel Angelo) sunt opera lui Perugino. Chiar pe peretele, pe care Michel Angelo va reprezenta, ceva mai târziu, Judecata din urmă, se găseau alte trei compoziţii mari de primul, distruse, pentru a face loc frescei celui de al doilea.

La Roma, artistul îşi câştigă atâta reputaţie încât, în momentul în care Florentinii doresc să decoreze Palazzo Vecchio, din capitala lor, fac apel tot la el. Perugino deţine favoarea publicului, fiindcă calităţile sale, ca şi cele ale lui Pinturicchio, se impun uşor gustului mulţimilor. Se remarcă mai ales printr'o suavitate, care face din el pictorul religios prin excelenţă al timpului său. Clarobscurul şi l-a însuşit poate de la Leonardo da Vinci, cu care a fost tovarăş de atelier la Verrocchio. In compoziţii simetrice, pline de o tandreţă care vorbeşte inimei, el oferă trăsăturile atractive ale unei arte manierate,

Fig. 243. — *Perugino: Frescă în Sixtina.*
(după Propyl. VIII. p. 505).

aproape decadente. Aceste trăsături nu aparţin numai lui. La sfârşitul secolului al XV-lea asistăm în arta italiană la un fenomen de decadenţă, înainte de suprema înflorire a primei jumătăţi a lui Cinquecento, provenit dintr'o hipersensibilitate a artiştilor, reală sau afectată, cum se întâmplă adesea după epocile de mare expansiune a artei, de lupte, de afirmare. Această decadenţă, această „morbidezza", am întâlnit-o şi în opera lui Botticelli. Ea însă se împreuna la acest artist cu o simţire mai adâncă, cu oare care bizarerie chiar, care o făcea interesantă de studiat. Decadenţa, la Perugino, este de o natură mai lirică, mai suavă, deci mai aproape de sentimentalitate. Acestor caractere lesne perceptibile de public, cum şi faptul că el pregăteşte pe Rafael, că imprimă acestui geniu câteva din însuşirile sale cele mai fermecătoare, în timpul tinereţei, se datoreşte marea importanţă în artă a acestui pictor.

Una din frescile din capela Sixtină, cea în care Perugino a reprezintat pe Isus încredinţând lui Petru cheile Raiului, e considerată de mulţi critici ca cea mai importantă dintre compoziţiile care decorează acest sanctuar celebru, în perioada anterioară lui Michel Angelo. (Fig. 243). Este adevărat că personagiile au încă ceva ţeapăn în mişcare şi atitudine. In felul în care este prezentată grupa de oameni, care înaintează încet şi aproape inconştient, este încă multă naivitate. Dar, dacă examinăm fiecare figură în parte, ne dăm seama de darul preţios al artistului de a prinde, în fiecare din ele, un portret viu. Incontestabil că îndărătul primului plan, dincolo de personagiile din faţa noastră, este un spaţiu gol care supără, după care apar alte personagii, în fund, cu mişcări de automate. Dar, trecând peste acest defect, templul şi celelalte două clădiri arhitectonice sunt aşezate în compoziţie cu o mare îndemânare, dând impresia unui decor vast şi ar-

Fig. 244. — *Perugino : Viziunea Sfântului Bernard.* (după Propyl. VIII. p. 507).

Fig. 245. — *Perugino : Arhanghelul Mihail.* (după Propyl. VIII. p. 508).

monios. De altfel, această scenă a inspirat unul din tablourile delicioase ale lui Rafael : Logodna Fecioarei, de la Muzeul Brera.

Perugino a fost atât de solicitat de amatori şi a avut o producţie atât de abundentă, încât adesea el e nevoit a încredinţa comenzile, în total sau în

parte, unora dintre elevi. Alteori însă el a lucrat singur. Sunt tablourile cele mai reuşite şi deci cele mai căutate. Aşa este Viziunea Sfântului Bernard, de la München. (Fig. 244). Compoziţia este simetrică: Trei personagii în dreapta şi trei în stânga. In mijloc însă, ca şi acele pauze în muzică, care sunt cu atât mai expresive, cu cât vin la timp mai oportun, este un spaţiu gol, neocupat de nici o figură: pe deasupra pupitrului Sfântului, apare unul din acele peisagii umbriene, în redarea cărora pictorul era aşa de meşter, uşor, luminos, încântător. Dar această notă delicioasă, nu e singura în acest tablou. Perugino ştie să sugereze delicateţa trăsăturilor unei femei, ovalul regulat al feţei, armonia gesturilor ei puţin obosite.

Perugino este încă un mare desenator cum se vede din oricare din compoziţiile sale. Ca să terminăm cu lucrările lui mai de seamă, am ales încă un tablou, unul în care se vede în deosebi ceea ce bătrânul maestru a transmis elevului său genial, lui Rafael. (Fig. 245).

Şcoala Padovană

După această schiţă a picturei umbriene, care ne conduce de la începuturile şcoalei, — către mijlocul sec. al XV-lea, — până în pragul sec. al XVI-lea, adică până în plină Renaştere, să ne întoarcem la o altă grupă de artişti, din aceiaşi perioadă, la cei din oraşul Padova. Ne aducem aminte că într'una din bisericile din acest oraş, la Madona dell'Arena, Giotto lăsase urmaşilor o splendidă lecţie, de cum se cuvine să fie concepută şi executată o pictură în frescă, mai ales atunci când ea este destinată, într'o succesie de scene, să povestească viaţa unui acelaşi personagiu. Acest lucru nu putea să rămână fără urmări. Pictorii din Padova au avut astfel sub ochi, încă din sec. XIV, un model desăvârşit.

Alături de acest exemplu, aşa de convingător, Padova se remarcă în aceiaşi vreme ca un centru celebru pentru studiile clasice, umanistice şi arheologice, în legătură cu universitatea din oraş. Şcoala de învăţături înalte, faimoasă în toată Italia, ajunsă îndată după fondarea ei la un nivel strălucit, se desvoltă şi mai mult din momentul în care oraşul devine o provincie venetiană. Republica serenissimă ţinea să treacă drept protectoare a ştiinţelor şi artelor. Ea face sacrificiile necesare penru ca vechiul centru universitar din Padova, oraş cucerit cam prin anul 1405, să devie un focar de cultură, de răspândire a ideilor clasice. Iată prin urmare, o nouă sursă de viaţă culturală intensă în această regiune.

Dar n'am terminat: prezenţa în Padova a operei lui Donatello, executată pentru basilica Sfântului Antonio, nu putea rămânea nici ea fără urmări. Când am vorbit de viaţa acestui artist, am accentuat rolul imens pe care-l are, atât pentru evoluţia de mai târziu a sculpturii, cât şi pentru cea a artei în genere, opera pe care marele Florentin a săvârşit-o pentru altarul principal din biserica sfântului: statua şi scenele în basso-relief, în care povestea minunile patronului basilicei. Mai ales acestea din urmă, basso-reliefurile, întrucât prin compoziţia şi forma lor se apropiau de operile pictate, au servit de punct de plecare, la multe compoziţii de pictori.

Intr'un astfel de mediu, la începutul secolului al XV-lea, un artist puţin însemnat dacă ar fi să-l judecăm numai după opera produsă, Squarcione, deschide un atelier, în care se grăbesc să vină tineri din toate provinciile vecine.

Ceeace făcuse faima acestui maestru nu era talentul lui de artist, ci cunoştinţele sale generale, bazate pe antichitate, pasiunea pe care o arăta pentru rămăşiţele artei trecutului, râvna cu care colecţiona tot ce se putea găsi, provenind din epoca de glorie a artei clasice romane.

Atelierul lui Squarcione devine nu numai şcoala, în care tinerii pictori se iniţiau în arta complicată şi misterioasă a picturei, sub toate aspectele ei: pictura în frescă, pictura în tempera, sau altfel, dar încă un fel de mic muzeu, în care ei puteau să studieze şi să admire arta clasică. Din acest atelier a ieşit Mantegna, poate şi fraţii Crivelli, Carlo şi Vittore.

In vremea în care Mantegna ajunsese cam la vârsta de 25 de ani, se afla la Padova, pentru a executa o comandă (decorarea cu frescă a unei capele din biserica Sfântului Antoniu), familia Bellini, compusă din tatăl, Iacopo, şi cei doi fii, Gentile şi Giovanni. Prezenţa acestor trei artişti veneţieni în mijlocul mediului padovan nu este nici ea fără efect, pentru evoluţia picturei în acest oraş şi împrejurimi. Şcoala padovană se va forma deci sub influenţa învăţăturii lui Giotto; va fi împregnată de spiritul care domină în cercetările şi în studiile arheologice şi umanistice din atelierul lui Squarcione; va creşte la umbra lui Donatello; în sfârşit, va fi sub acţiunea celor trei Bellini şi a preceptelor pe care această familie le aducea cu ea din Veneţia.

Reprezentantul cel mai înalt al şcoalei padovane şi unul dintre artiştii mari şi cu adevărat originali ai secolului al XV-lea, este **Andrea Mantegna.** El trăeşte de la 1431—1506 Era sărac şi descindea dintr'o familie modestă. Ca să înveţe, îşi alege de maestru pe Squarcione. Acesta, bogat — era fiul unui notar, — făcea artă de plăcere, mai de grabă decât de nevoie. Impresionat de darurile pe care le descoperă în tânărul său elev, îl adoptă ca fiu. Mantegna devine astfel nu numai discipolul acestui maestru, ci moştenitorul lui, posesorul gândurilor lui cele mai intime, al idealului bazat pe arta clasică şi pe ideile umaniştilor.

Venind apoi în contact cu arta lui Donatello la o epocă foarte tânără, Mantagna este uimit de grandoarea ce emană din operile acestuia. Ele lasă asupra lui o impresie care nu se va şterge niciodată. Se desvoltă deci pe de o parte sub influenţa învăţăturei bazate pe clasicism şi pe autorii latini ce entuziasmau pe Squarcione, pe de alta având în faţa lui, mereu vie, imaginea creaţiunilor lui Donatello. Mantagna devenise el însuşi un savant prin învăţătură şi prin cercetări personale, cel mai larg spirit printre artiştii atraşi de arheologie. Această dragoste e asociată la el cu nevoia de a reda în pictură forţa, precizia, relieful, volumul, adică tot ce admirase la Donatello.

Prima lui operă însemnată este decorarea cu fresci a capelei Eremitani din Padova. care lucrare, după un contract încheiat cu donatorul, trebuia să fie efectuată de elevii lui Squarcione. Ea nu este deci opera numai a lui Mantegna; alături de el mai găsim aici şi alţi artişti. Dar cel care dă tonul, care determină stilul, cel pe care îl căutăm cu adevărat în compoziţiile admirabile, este Mantegna şi numai el. Lui de altminteri îi revin şi părţile mai însemnate ale ansamblului, jumătate din cele şase scene importante care acoperă pereţii, fără să mai vorbim de plafon, care nu are un rol însemnat. Compoziţiile erau destinate să ilustreze viaţa sfinţilor Iacob şi Cristofor.

Dintre scenele mai bine păstrate, ne vom opri, ca la un exemplu caracteristic al artei lui Mantegna, la una din cele privitoare la viaţa Sfântului Iacob. De altfel, ea fiind mai bine conservată, se poate şi mai uşor studia.

Celelalte, de pe peretele opus, consacrate vieţei Sfântului Cristofor, au dispărut azi aproape în întregime.

Sfântul Iacob merge spre locul unde trebuia să primească martiriul (Fig. 246). Este o compoziţie tipică despre maniera în frescă a lui Mantegna, de pasiunea pe care el o pune în tot ce era marcat de tradiţie clasică, sub specie romană. Perspectiva, pentru motive picturale, poate şi pentru a ne invedera cunoştinţele remarcabile ale pictorului, nu este cea obicinuită. Persoanele şi obiectele par văzute de jos în sus, pe când decorul apare văzut de sus în jos.

In faţa unui arc de triumf, — din execuţia căruia se vede cât de remarcabil stăpâneşte artistul toate amănuntele specifice artei romane, — se petrece scena principală. Personagiile sunt văzute cu relieful unor statui, sub influenţa lui Donatello. Admiraţia pictorului pentru înaintaşul lui merge aşa de departe, încât, în mijloc, lângă piciorul arcului de triumf, el a reprezentat un tânăr soldat roman, exact în atitudinea Sfântului George de la Or San Michele. Partea însemnată a compoziţiei este însă grupul compus din sfânt, aşa de nobil, aşa de simplu şi aşa de uman, care, în drum spre martiriu, binecuvântează pe unul din cei care primise deja învăţătura creştină şi care îngenunche în faţa lui. Figurile din primul plan sunt văzute, fiecare, într'un relief intens şi just, cu atât de pătrunzătoare observaţie realistă, încât ele ne apar ca nişte statui, e drept, modelate în cele mai mici amănunte şi, totuşi, cu toată individualitatea persoanelor vii. Ele sunt redate în proporţii mari, unele ocupând cu trupul lor aproape jumătate înălţimea. Pentru ca să evite disproporţia, pen-

Fig. 246. — *Mantegna: S-tul Iacob.*
(după Propyl VIII. p, 325).

tru ca aceste persoane să nu izbească în chip nenatural prin volumul şi prin dimensiunile lor, artistul are grije, în genere, să le alăture de părţi impozante de arhitectură, de proporţii încă şi mai grandioase.

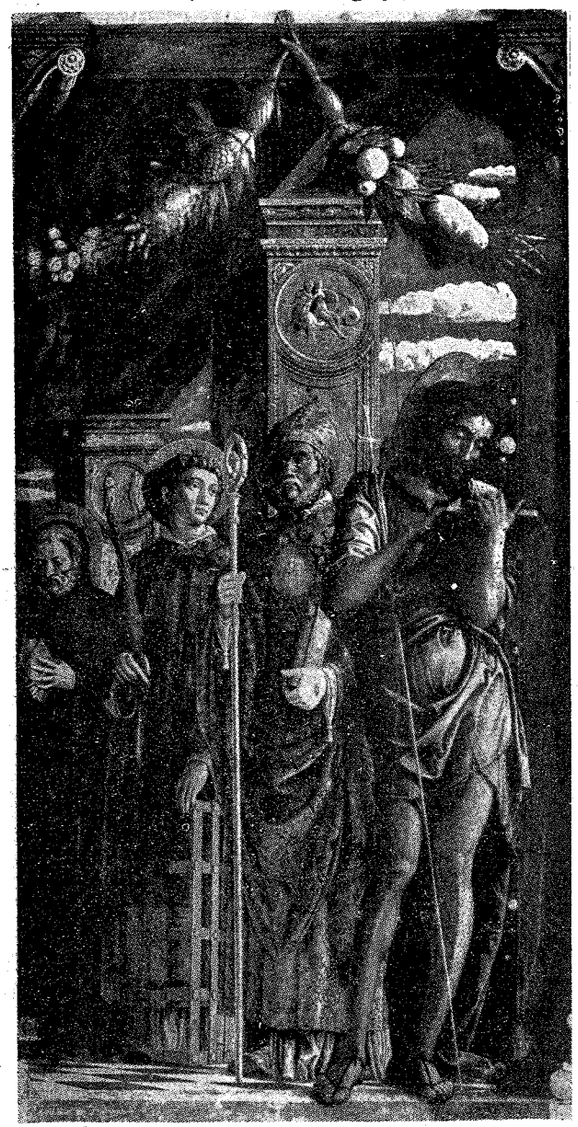


Fig. 247. — *Mantegna : Altarul de la San Zeno (fragment).*

Cam în vremea în care sfârşeşte decoraţia Capelei Eremitani, poate înainte chiar de a fi terminat-o cu totul, fiindcă datele nu pot totdeauna fi controlate, Mantegna face cunoştinţa familiei Bellini, a bătrânului şi a celor doi tineri. Ei aveau o soră cu care Mantegna se căsătoreşte. De aci încolo numele lui va fi mereu asociat cu cel al cumnaţilor. Tocmai din această cauză el este nevoit să rupă cu Squarcione, duşman şi rival al pictorilor veneţieni, şi să treacă — cum s'ar zice — în tabăra inamicilor. Acest lucru nu este fără urmări în cariera lui Mantegna. El era atunci o personalitate formată, un pictor remarcabil dotat, şi ceea ce e mai rar, un intelectual printre artişti. Totuşi, Veneţienii aduceau cu ei o înţelegere pentru graţie, pentru partea gingaşe dintr'o făptură umană şi, lucru mai important, un simţ pentru culoare, pe care Mantegna nu le poseda. Din contactul acestor trei tineri va rezulta un stil mai complex, compus în realitate din elemente aduse şi de unii şi de alţii, stil pe care multă vreme îl vor împărtăşi în aşa fel, încât cel mai talentat dintre fraţii Bellini — Giovanni — va căpăta ceva din calităţile de observator al fizionomiilor, de desenator obiectiv, pătrunzător şi puţin uscat al lui Mantegna, atras de însuşirile plastice într'o figură, în timp ce acesta îşi va apropia ceva din tendinţele sensual coloristice ale Veneţienilor, iar operele lor se vor confunda adesea.

Din această perioadă datează altarul principal al bisericii San Zeno, din Verona. Opera trecea şi trece drept una dintre cele mai însemnate din secolul al XV-lea. De aceea, atunci când Napoleon a cucerit Italia şi când a luat, în urma tratatelor, multe din tablourile artiştilor italieni, a adus în Franţa şi această lucrare. Ea se compune dintr'un triptic formând un corp principal şi dintr'o predelă cu trei tablouri de mici dimensiuni. (Fig. 247). Când a fost înapoiată, după înfrângerea lui Napoleon, ea a fost trimisă fără predele, care astăzi se găsesc, cea din mijloc la Luvru, celelalte două la muzeul din Tours. Aşa că pe altarul bisericii San Zeno, predela originală a fost înlocuită astăzi cu o copie.

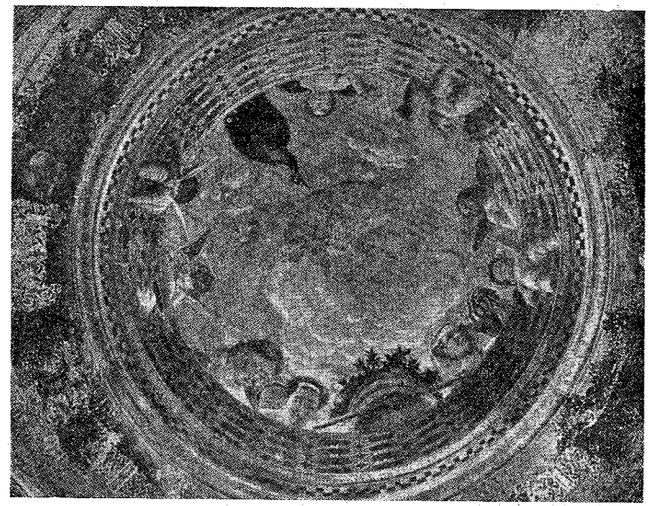


Fig. 248. — *Mantegna : Plafon.* (Michel III. p. 732).

In acest altar tânărul artist realizează idealul pe care-l primise de la Squarcione : o Madonă tânără, nobilă, într'un decor bogat, cât se poate de frumos, de intens ca culoare. Fecioara are la dreapta şi la stânga un grup de sfinţi. In această lucrare, care multă vreme va servi de model pentru tablourile destinate a decora altare, se face trecerea de la subiectul aşa cum l-am întâlnit în epoca gotică, în care fiecare sfânt era reprezentat individual pe un panou, fără legătură cu celelalte, adică fără ca artistul să fi ţinut în seamă ansamblul, la opera de mai târziu, în care Madona şi cu sfinţii sunt grupaţi la un loc, simulând oarecum o acţiune comună, o „sacra corversazione".

Tripticul este despărţit în cele trei părţi prin două coloane, imaginate ca un element arhitectonic făcând parte din compoziţie, ca să mărească iluzia perspectivei. Lucrarea prezintă, pentru această perioadă a artei lui Mantegna, un maximum de perfecţiune în execuţie şi un punct culminant de claritate în concepţie. Amintirea lui Donatello, vizibilă în desenul incisiv şi precis, n'a încetat să urmărească pe Mantegna.

In vremea când era ocupat cu desăvârşirea altarului din San Zeno, Mantegna a primit cereri din ce în ce mai insistente de la ducele Lodovico Gonzagua, din Mantua, ca să se stabilească acolo şi să înceapă execuţia unei serii de lucrări. In 1459 Mantegna primeşte oferta. Familia Gonzagua, celebră prin protecţia pe care o acorda artiştilor şi pentru măreţia construcţiilor ce întreprinsese, recunoscuse în Mantegna pe unul din cei mai mari pictori ai vremei.

La Mantua, acesta nu este numai pictorul curţei, artistul favorit al ducelui; el este un fel de supra-intendent al monumentelor, primeşte o leafă fixă şi se ocupă cu fel de fel de însărcinări, din care unele n'au face cu arta. Dar maestrul a găsit timp destul ca să lucreze şi să lase în acest oraş opere nemuritoare, între altele, în interiorul palatului, decoraţia unor săli, din care una poartă numele: „Camera degli Sposi" — salonul căsătoriţilor. In ea, artistul a reprezentat mai întâiu familia Ducelui. Deasupra, el a imaginat un plafon

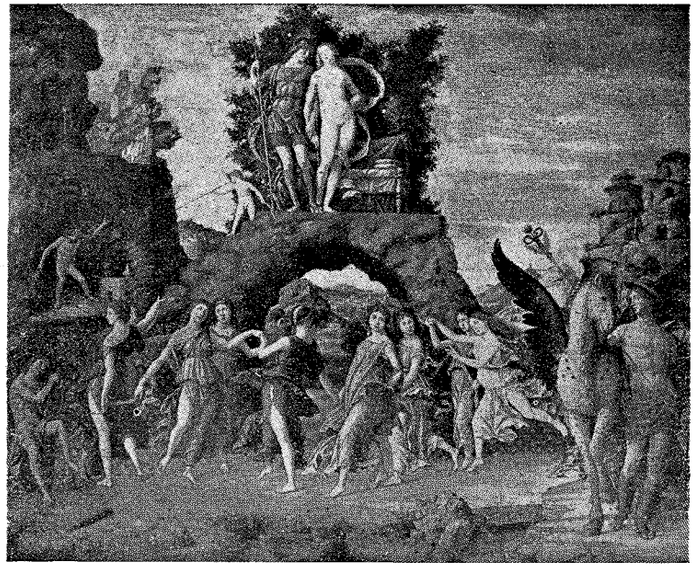


Fig. 249. — *Mantegna : Parnasul.*
(după Propyl. VIII. p. 338).

rotund ca o cupolă, în mijloc cu un spaţiu liber ca o deschizătură, prin care să dea iluzia că se vede cerul. Pentru a mări încă această iluzie, în mijloc el pictează un cer cu nori, iar de jur împrejur o balustradă, înconjurată în perspectivă plafonantă, de îngeri şi de personagii. Asistăm deci la o tentativă care va avea mare influenţă asupra decoraţiunilor încăperilor de mai târziu şi care ne duce în ultima analiză la sublimele fresci ale lui Veronese. Aci se află însă punctul lor de plecare. Mantegna nu putea să aibă, el începătorul, libertatea pe care o va avea cu o sută de ani mai târziu Veneţianul; însă în această tentativă, el are poate mai mare merit decât urmaşul său, prin faptul că este un iniţiator. (Fig. 248).

Pentru Isabela d'Este, protectoare a ştiinţelor şi a artelor, care a strâns în jurul ei literaţi, pictori, sculptori şi muzicanţi, Mantegna a executat o serie de compoziţii, unele care trebuiau să servească ca plăci încrustate în anume mobile din apartamentele principesei, iar altele pentru decorarea pereţilor. Cea mai reuşită din toate este reprezentarea Parnasului, care se găseşte astăzi la Luvru, şi care ocupa unul din pereţii camerei principesei. Nu este de mari dimensiuni, dar este un exemplu perfect de felul cum Mantegna, la sfârşitul carierei, ştie să unească înţelegerea antichităţi cu un sentiment de plăcere adâncă la contactul cu viaţa, aşa cum se cuvenea unui pictor al „Renaşterei". Artişti mari, cum a fost Poussin, — şi el animat de acelaşi ideal, — aveau pentru această lucrare o admiraţie fără rezervă. (Fig. 249).

In sfârşit, nu putem termina această scurtă biografie a lui Mantegna, fără a ne opri asupra unei faze extrem de valoroase a talentului său, cea de gravor.

Fig. 250. — *Mantegna : Punerea în Mormânt.*
(după Propyl. VIII. pl. XV).

A executat o serie numeroasă de planşe, considerate azi printre cele mai bune gravuri cu dăltiţa din arta italiană. Pentru ca să înţelegem cât de sculptural concepea el o scenă, cât preţ punea pe redarea volumelor, ce dar extraordinar avea de a evoca relieful, să ne oprim puţin şi să examinăm pe cea reprezentând Punerea în mormânt. Toate liniile de care s'a servit artistul sunt expresive, toate contribue a ne pune în evidenţă starea de spirit a fiecărui personagiu. Sentimentul ce stă la baza compoziţiei este sever şi dramatic, accentuat până şi prin natura peisagiului ce serveşte de cadru. (Fig. 250).

Arta lui Mantegna n'a lăsat urme prea adânci la Padova. Ea însă s'a răspândit şi a radiat mai ales la Ferrara. A făcut ca în acest oraş, în a doua jumătate a secolului, să apară o şcoală în care s'au remarcat trei sau patru freschişti mai de seamă.

Şcoala Veneţiană.

Veneţia reprezintă în sec. al XVI-lea una din culmile artei italiene, rivala, une ori chiar mai preţuită, a Romei şi a Florenţei. E necesar deci să punem în lumină acele elemente, care ne vor ajuta să pricepem direcţia pe care o vor lua pictorii de mai târziu.

Incă de la început o constatare interesantă: Deşi la toţi vecinii Veneţiei curentele şi doctrinele antice vor fi pătruns adânc în tradiţia atelierelor, acolo vom găsi încă predominând stilul şi practicele bizantine, adică un ideal mai arhaic, iar mozaicul va avea încă multă vreme admiratori. Unii artişti, servindu-se de această tehnică, vor completa decoraţia bazilicei San Marco. Alţii, în tempera, ne vor da tablouri de aspect bătrânesc, de gust jumătate gotic, jumătate oriental-bizantin. Ei vor continua să-şi prezinte lucrările într'un cadru sculptat, aurit, gotic, cu fel de fel de ornamente asemenea celor din secolul trecut. De aur este şi fondul, simplu sau gofrat, pe care se profilează scena reprezentată. Giotto care lăsase la capela „dell'Arena" decoraţiile lui prestigioase, decoraţii care impusese acelaşi stil mai la tot Nordul Italiei, nu are de cât o slabă influenţă la Veneţia. Radierea artei sale se opreşte la porţile acestui oraş, care, precum ştim, este ocupat să clădească un palat monumental: reşedinţa Dogilor. Pentru acoperirea zidurilor acestei clădiri imense, Veneţienii recurg la pictori decoratori. Pentru astfel de opere tehnica obicinuită era cea a frescei; dar ea fusese până atunci destul de puţin practicată la Veneţia, care, cum am văzut, prefera mozaicul sau pictura în tempera. Cei care au direcţia lucrărilor palatului fac atunci apel la câţiva streini.

Unul din ei este un pictor suav, delicat, candid şi optimist ca un copil fericit: **Gentile da Fabriano,** un umbrian. El vine la Veneţia pe la 1420. Exemplul lui nu va fi fără efect asupra desvoltărei artei veneţiene, la începutul ei. Tot cam atunci, şi tot în legătură cu palatul Dogilor, găsim în oraş pe Antonio Pisano, zis Pisanello, despre care ne-am ocupat atunci, când am vorbit de opera sa sculptată (medalii). Mai târziu, mai întâlnim şi pe Antonello da Messina, artist curios, a cărui operă a avut mare răsunet şi o înrâurire considerabilă asupra portretiştilor viitori. Printr'o serie importantă de tablouri el determină un tip de portret italienesc, care va dura în decursul secolului. Venit în contact cu Flamanzii, la Napoli, unde îşi petrecuse tinereţea, Antonello află de la aceştia, nu numai un chip deosebit de a înfăţişa o figură, dar şi secretul picturei în uleiu, pe care-l răspândeşte apoi în restul Italiei. Fără ca să acordăm crezare absolută acelora care susţin că, până la Antonello da Messina, Italienii ignorau această tehnică, totuşi, prin faptul că el o practică aproape constant şi sistematic, şi obţine prin ea admirabile rezultate, a contribuit puternic ca ea să fie generalizată.

Antonello da Messina se naşte cam la 1430 (nu se cunoaşte precis data) la Messina şi moare tot în acel oraş, la 1479. Viaţa lui este înconjurată de atâta nesiguranţă, încât până astăzi nu se ştie precis căror împrejurări se datoreşte faptul că el a practicat într'un chip aşa de desăvârşit pictura în uleiu, spre deosebire de cea mai mare parte a artiştilor italieni contemporani, rămaşi credincioşi temperei. S'a crezut că el ar fi făcut o călătorie în Ţările-de-Jos. Astăzi însă această ipoteză este părăstă. Contactul lui cu pictura flamandă, adică cu acei pictori care înaintea tuturor şi mai bine decât ceilalţi cunoşteau întrebuinţarea uleiului, n'a fost neapărat necesar în Flandra; s'a putut face la Napoli, unde, ca şi în Flandra, stăpâneau atunci Spaniolii.

Un lucru rămâne totuşi stabilit: Antonello este în Italia artistul care, în mod curent şi dându-şi seama de toate resursele acestui procedeu, părăseşte vechile metode de a picta, vechea practică picturală în tempera, şi adoptă uleiul. Această adaptare la o nouă tehnică se face sub influenţa şcoalei flamande, care influenţă s'a putut exercita asupra artistului, nu neapărat printr'un contact direct în chiar provincia de origine, ci probabil la Napoli, unde el şi-a petrecut o parte din timp.

Antonello este un artist nomad, ca atâţi alţii ai Renaşterei. Către 1473 îl găsim la Veneţia. Acolo este invtat să decoreze câţiva din pereţii sălilor palatului ducal. El devine în curând celebru prin operele pe care le săvârşeşte, dar pe care nu le mai cunoaştem, căci au dispărut astăzi. Palatul a suferit, către sfârşitul secolui al XVI-lea, un incendiu, care a distrus tot ce se găsea în el. Astfel, ceea ce era anterior aceste date a pierit fără urme.

Alături de picturile murale, Antonello îşi câştigă un mare renume mai ales ca portretist, am spus-o. Mulţi îl consideră astăzi cel mai mare practician al Italiei în acest domeniu, pe deoparte fiindcă, elev al Flamanzilor, el aduce în observaţia figurei umane calităţile de care dase dovadă această şcoală: atenţie în constatarea diferenţelor individuale, exactitate în desen, dorinţa de a cunoaşte până în adâncuri sufletul modelului; pe de alta, din pricina că, la aceste calităţi intelectuale şi de desenator, tot sub influenţa Flamanzilor el adaugă calităţile inerente practicei picturei în uleiu, adică acea strălucire, acea căldură şi acea transparenţă, proprii acestui procedeu. Antonello poseda toate aceste însuşiri şi încă altele, care îi veneau dela neamul său: noblete, grandoare, un chip simplu şi impunător de a prezenta imaginea omului.

Cam într'a doua treime a secolului al XV-lea, se ivesc la Veneţia două familii de artişti locali: familia Vivarini şi familia Bellini. Lor se datoreşte faptul că şcoala veneţiană a început să existe ca o unitate de sine stătătoare în arta italiană a secolului al XV-lea. Profitând de învăţăturile pe care le dobândiseră de la exemplele streinilor, de la produsele artistice ale Orientului, de la operile venite din alte regiuni mai înaintate în artă, ei izbutesc să creeze o şcoală locală, care se încheagă din ce în ce, care se constitue şi dobândeşte în curând trăsături distinctive. Astfel, ceva mai târziu, spre sfârşitul secolului, se poate vorbi de o pictură veneţiană, tot atât de importantă ca cele mai celebre şcoli din restul Italiei.

Antonio Vivarini este un maestru arhaic. El era stabilit la Murano, o insulă alături de Veneţia, făcând parte din teritoriul veneţian. Acolo se găseau şi se mai găsesc încă celebre ateliere de mozaicuri. Mozaiştii lucrau opere, de mari sau mai mici dimensiuni, servindu-se de cuburi de piatră divers colorată, de sticlă, sau de piatră smălţuită care, puse unele lângă altele, formau decoraţiile bogate, din toată vremea apreciate de Italieni.

Gustul pentru ele era foarte vechiu şi data dinainte de creştinism. El a fost însă mult favorizat de răspândirea acestei religii. Mozaicul dispare însă din restul Italiei, către veacul al XV-lea; se păstrează totuşi în alte regiuni ale Europei, de pildă în Orientul mijlociu şi la Bizanţ. Dar Veneţia, poarta Orientului din punct de vedere al relaţiilor Europei occidentale cu Bizanţul, conservă încă multă vreme această tehnică. Chiar în secolul al XV-lea, Biserica din San Marco, care trebuia să fie de sus până jos îmbrăcată în această scânteietoare podoabă, nu fusese cu totul terminată. Ea continuă să ocupe o şcoală de mozaişti însemnaţi. Nu e de mirare ca la Murano să se păstreze

astfel tradiţia acestei tehnice şi să se constate încă în sec. al XV-lea ateliere de pregătire pentru mozaişti. Antonio Vivarini se formează în acest mediu.

Pictura veneţiană, în afară de legăturile sale cu Orientul şi cu arta bizantină, mai suferise o influenţă: pe cea germană. Prin pasurile Alpilor, arta nordică, mai ales arta Rhenană, se cobora uneori până în inima Italiei. Prima etapă a acestui curent era, evident, Veneţia. Acest oraş avea cu Nordul şi cu Nord-Vestul Europei intense şi frecvente relaţii comerciale. Vivarini nu numai că se va arăta simţitor la aceste elemente nord-occidentale, dar el se va asocia chiar cu un artist german, pe care documentele îl cunosc sub numele de Giovanni d'Allemania, despre care însă nu avem date mai precise. In orice caz, la epoca când Vivarini primeşte comenzi oficiale, Germanul era mai cunoscut decât dânsul, de vreme ce contractele sunt făcute pe numele lui.

Spre sfârşitul vieţii, Antonio şi-a asociat alţi artişti, pe fratele său Bartolomeu şi, ceva mai târziu, pe un urmaş al lor, pe Luigi sau Alvise Vivarini, aproape un contimporan al lui Gentile Bellini. Ultimul Vivarini va transforma cu totul caracterul artei moştenite de la înaintaşii săi şi va face din ea ceva destul de asemănător, deci uneori greu de deosebit, de cea a contemporanului său Gentile Bellini. Dar aceste manifestări ale descendenţilor ne interesează mai puţin, fiindcă ele vor rămâne fără răsunet şi se vor pierde în curentele mai puternice ale timpului. Antonio Vivarini este însă o figură mai însemnată.

A doua dinastie de pictori, a cărei importanţă în istoria artei veneţiene întrece cu mult pe cea a familiei Vivarini, este familia Bellini. Ea e compusă din tatăl, **Iacopo Bellini** şi din cei doi fii: **Gentile** şi **Giovanni.** Nu ştim precis de când şi până când trăeşte bătrânul. Ne-au rămas prea puţine detalii cu privire la biografia sa. Se presupune că a cunoscut Florenţa şi că acolo şi-a fortificat anume însuşiri, a prins anume trăsături ale unui ideal, care nu se potrivea de loc cu idealul veneţian de mai înainte. S'ar putea spune despre el că posedă unul din acele spirite care, sub influenţa ideilor noui, începe să simtă că ceva plutea în aer, care nu va fi fără consecinţă în viitor şi că, dacă Veneţia vrea să-şi menţină un rol de frunte în evoluţia artei, trebue să se modifice şi ea, adică să se modernizeze.

Când am vorbit de Mantegna, am spus că, la o anumită epocă, se găseau la Padova Iacopo Bellini şi cei doi fii ai săi. Este sigur deci că şi acolo el a venit în atingere cu o altă artă decât cea cu care era desprins, diferită de tot ce văzuse la Vivarini, mai apropiată de producţia acelor artişti nomazi, pe care Republica Veneţiană îi angajase la executarea decoraţiunilor de la Palatul Dogilor.

Ne-au rămas puţine opere sigure dela acest şef al familiei Bellini. De altfel, pictura sa este încă stângace şi parcă nedumerită. El a păstrat execuţia veche, asupra căreia noua învăţătură n'a avut mare influenţă. Unde el este însă cu adevărat inteligent şi personal, este într'un carnet de schiţe în desen, în care se găsesc o multime de figuri, de proecte, de compoziţii. Caetul se află astăzi împărţit între British Museum din Londra şi colecţia Luvrului. De aici, din acest caet, aflăm cât de moderne, faţă de cele ale contimporanilor, erau preocupările şi chiar realizările sale.

Cei doi fii ai lui Iacopo, Gentile şi Giovanni, se nasc la scurt interval unul de altul: primul la 1429, celălalt la 1430. Cel mai mare moare însă la 1507 iar ce de al doilea la 1512. Faptul că era aşa de puţină diferenţă de la

naşterea unuia până la naşterea celuilalt, a făcut să se creadă că cel de al doilea fiu nu era copil legitim, ci numai înfiat.

Gentile Bellini, mai în vârstă, este la început mai cunoscut decât fratele său Giovanni care, spre deosebire de mulţi artişti ai acestei epoci, nu este o natură precoce. Gentile, considerat deci la Veneţia ca unul din cei mai mari pictori ai vremei, atunci când Sultanul Mahomed II, la 1479, se adresează oraşului — cu care avea legături politice şi comerciale — şi îi cere pe cel mai bun artist ca să-i facă portretul, el este în grabă expediat la Constantinopol. Acolo el execută un portret al Impăratului otoman, care se găseşte

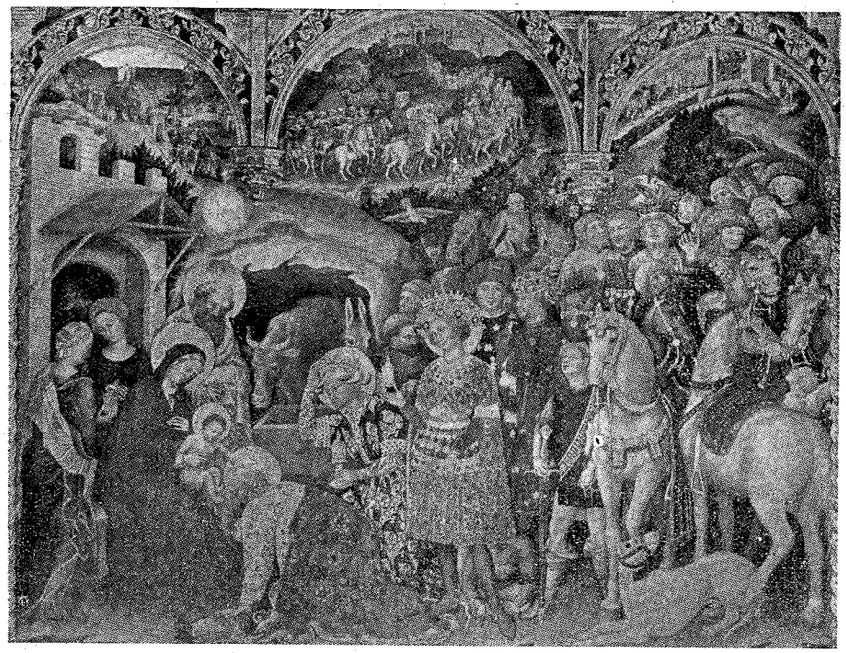


Fig. 251. — *Gentile da Fabriano: Regii Magi.*
(după Propyl, VIII. p. 165)

astăzi în Galeria Naţională din Londra. In felul în care pictorul concepe figura Sultanului, este evidentă amintirea miniaturei persane. E probabil că europeanul dorind să dea Sultanului o imagine, care să nu se deosibească prea mult de cele asiatice, cu care era obişnuit, s'a oprit la un compromis între felul occidental de a picta o figură — aşa cum apărea în operile lui Antonello da Messina — şi miniaturile persane ale epocei.

Acest contact al lui Gentile Bellini cu Orientul va avea mari urmări asupra artei veneţiene. Oraşul era făcut, mai mult ca oricare altul al Italiei, să tragă învăţături din ceea ce se făcea în Orient. Nu mă gândesc numai la arta bizantină, ci dincolo de Bizanţ, adică la acele produse pe care Turcii au putut să le aducă cu ei, după cucerirea Constantinopolului. Pe de altă parte,

în afară de legătura reală dintre Veneţia şi Orient, mai era încă ceva care făcea pe locuitorii lagunei mai simţitori la aceeace un oriental aprecia înainte de orice: culorea, lumina şi impresia de materie bogată, în opera de artă. Laguna însăşi, din pricina climatului, din pricina aerului care o înconjoară, e o veşnică feerie pentru ochi. Orientul va fortifica în Veneţian ideea că opera de artă este mai ales o desfătare a simţurilor, un fel de sărbătoare a văzului. Gentile Bellini va aduce cu el din Constantinopol acest fel de a considera un tablou, apoi nenumărate teme izolate, personagii, costume, peisagii chiar, de care se va servi în operile de mai târziu.

Puţin în urmă, Gentile este invitat să execute câteva decoraţiuni murale pentru aşa numitele „scuole". Veneţia secolului al XV-lea este unul din oraşele cele mai bogate din lume. Bogăţia locuitorilor nu servea numai pentru satisfacerea unor plăceri materiale, ci şi pentru unele nevoi intelectuale şi artistice. Poate niciodată după căderea Imperiului Roman viaţa

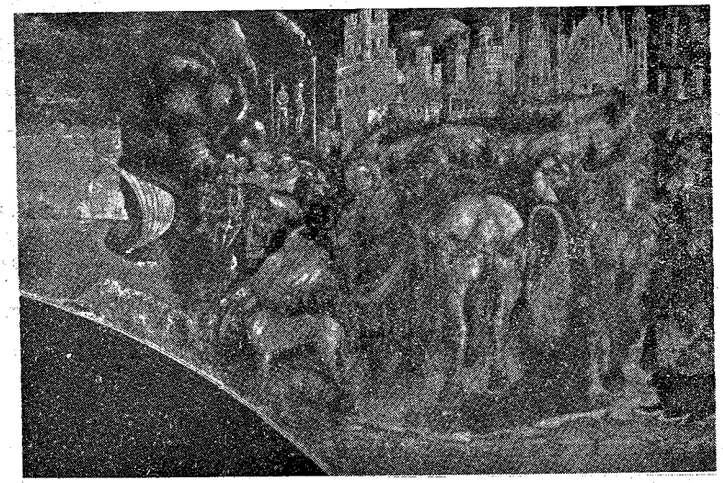


Fig. 252. — *Pisanello : S-tul George.*
(după Propyl. IX. 217)

n'a fost mai fastuoasă, mai uşoară, mai rafinată decât în Veneţia secolului al XV-lea şi al XVI-lea. De multe ori pe an oraşul întreg lua aparenţa unei serbări admirabil aranjate, la care participa toată populaţia. Corporaţiile meseriaşilor, înstărite şi influente, contribuiau la întreţinerea acestei stări de spirit. Ele se întreceau între ele, care să decoreze cu tablouri de mai mari maeştri sălile unde obicinuit se întruneau, ca să hotărască asupra unor interese de breaslă şi chiar asupra unor interese generale ce priveau viaţa municipală. Aceste săli purtau numele de scuole, iar după biserica lângă care funcţionau, deveneau „Scuola di San Marco", „scuola di San Rocco", „scuola di San Stefano" sau „di San Giovanni Evanghelista", etc. Gentile da Bellini ca şi un alt contemporan, Gentile da Fabriano au fost adesea însărcinaţi cu executarea decoraţiei unor astfel de încăperi. (Fg. 251).

Inainte de a procedà la un examen mai amănunţit al operei lui Giovanni Bellini, cel mai important din grupul acesta de primitivi veneţieni quattrocentişti, vom analiza câte o operă dela unii din pictorii, de care a fost vorba în cele precedente.

Din frescile executate de Pisanello pentru Veneţia, n'a mai rămas nimic; în schimb s'au păstrat cele din Verona, una în biserica San Fermo, alta în biserica S-ta Anastasia. Ultima este caracteristică pentru stilul acestui artist original: jumătate feerie, jumătate realitate; feerie prin liberul curs lăsat imaginaţiei; realitate prin nenumăratele detalii din viaţă, observate şi prezintate, tocmai ca să creeze iluzia că tot ce se vede în compoziţie a existat cu adevărat. Intr'un câmp accidentat, îndărătul căruia se ridica o colină pe care

Fig. 254.— *Antonello da Messina: Condotierul.*
(după Propyl. VIII, p. 566).

Fig. 253. — *Pisanello: Costume.*
(după Michel, VI, p. 631).

se profilează un oraş fantastic, vedem un cavaler, pe Sft. Gheorghe, cu un picior în scară, gata să încalece. Lângă el se află princesa, scăpată miraculos dela moarte. Ea este într'un costum bizar, complicat, somptuos, cum se cuvine unei princese orientale. Trebue relevat că Pisanello a avut un talent minunat pentru aranjarea vestmintelor contemporanilor săi. Pe marele pictor de animale îl regăsim în racursiul calului princesei, văzut direct din faţă şi în cel al Sfântului, văzut din spate, cum şi în câinii, berbecele şi celelalte vietăţi, unul din fragmentele cele mai interesante, mai vii din toată compoziţia, poate şi pentrucă e mai bine păstrat. Ca un detaliu pitoresc, făcut să mărească iluzia că ne aflăm în faţa unei scene reale, în stânga, într'o spânzurătoare, două cadavre se leagănă în vânt. (Fig 252).

Am spus că Pisanello este foarte preocupat de îmbrăcămintea personagiilor sale. Un studiu, pentru detalii de costum, se găseşte la Luvru. Reprezintă o nobilă damă în manta de Curte şi un tânăr senior, din cei mai eleganţi (Fig. 253).

Condotierul lui Antonello da Messina este printre cele mai cunoscute portrete din lume. Se găseşte la Luvru şi a fost executat cam prin 1475, adică curând după ce prezenţa lui Antonello a fost semnalată la Veneţia. In el apar înaltele şi rarele calităţi de portretist ale pictorului. In general Antonello n'a pictat decât figuri de bărbaţi şi mai totdeauna le-a prezentat cam de trei sferturi, întoarse puţin spre stânga. S'a oprit la redarea capului şi a părţei de sus a bustului. Costumul avea pentru el o mică importanţă. Tot aşa era cazul şi cu pictorii flamanzi, dela care s'a inspirat. Să ne gândim, bunăoară, la Roger şi la Memling. Ce interesa pe artist era figura. Asupra ei sau, mai drept, asupra acelor părţi îşi concentra atenţia,

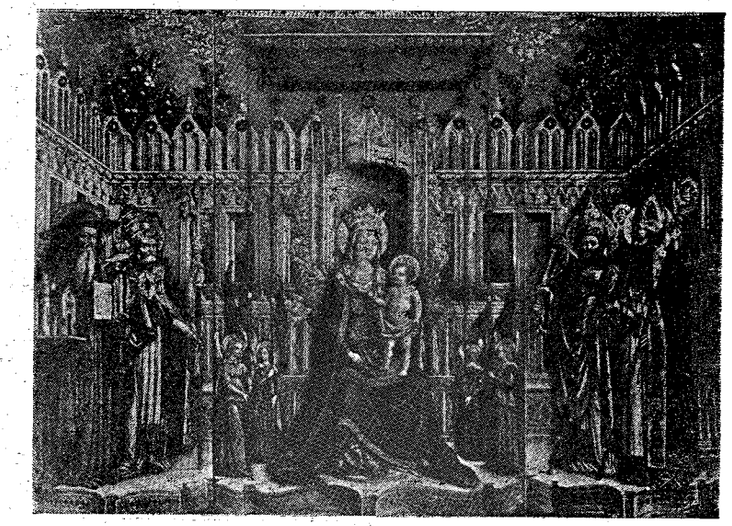


Fig. 255. — *Vivarini şi d'Allemania: Fecioara şi Sfinţii.*
(după Michel. VI p. 625).

care constituiau esenţialul din aspectul fizic şi psihologic al modelului: ochii cu privirea, desenul nasului şi al gurei, forma exactă a ovalului feţei. Astfel ajunge Antonello la o imagine de o intensitate de viaţă care n'a fost de nimeni întrecută. Omul acesta energic şi dispreţuitor, cu privirea ascuţită ca un burghiu şi cu cicatrici pe obraz, ne urmăreşte parcă cu privirea şi nu-l mai putem uita. In faimoasa galerie de la Luvru, cunoscută sub numele de „La galerie au bord de l'eau", unde sunt strânse numeroase capo-d'opere ale picturii italiene, abundente în acest muzeu, opera lui Antonello, portretul unui contemporan al artistului pe care nici măcar nu-l cunoaştem, este una din acelea care au turburat mai mult imaginaţia tuturor celora care s'au ocupat de această perioadă (Fig. 254).

Un tablou de el, cu subiect religios, interesant prin data lui, dar departe de a se putea compara cu Condotierul dela Luvru, se găseşte în Muzeul Brukenthal, din Sibiu.

Fecioara cu sfinţii (Fig. 255) a ieşit din colaborarea lui Antonio Vivarini cu Giovanni d'Allemania. Se găseşte în Academia de Belle Arte din Veneţia şi este o compoziţie de mari proporţii. Haosul, lipsa de unitate, forfoteala de personagii, aşezate la întâmplare, fără ordine şi fără claritate din operele obicinuite ale primitivilor veneţieni, a făcut loc unei scene închegate, în care se simt anume principii, anume fire conducătoare.

Fecioara este pe un tron, într'un costum foarte bogat. Indărătul ei un zid de marmoră, roză şi albă, îngrădeşte o grădină cu pomi şi boschete de flori, dela care nu se văd decât vârfurile, aşa cum întâlnim uneori în opere germane din această epocă, mai ales la şcoala Rhenană. De o parte şi de alta a tronului, sunt figurile impunătoare, severe, aproape rebarbative, ale sfinţilor, îmbrăcaţi în admirabile odăjdii şi cu mitre pe cap. O lucrare ca aceasta reprezintă un progres faţă de epoca anterioară; dar ea este încă prea plină de reminiscenţe arhaice, prea supusă tradiţiei vechi veneţiene, pentru ca s'o putem considera pe acelaşi plan cu lucrările caracterizând Renaşterea, ale artiştilor, mai ales florentini, contemporani.

Gentile Bellini în Portretul lui Mohamet al II-lea dovedeşte o mare ştiinţă a desenului şi cum am spus, dorinţa de a se apropia de maniera portretelor orientale. Figura este prezentată într'un cadru de ornamente, sus de stilul Renaşterei, iar jos, luate din arta orientală. (Fig. 256).

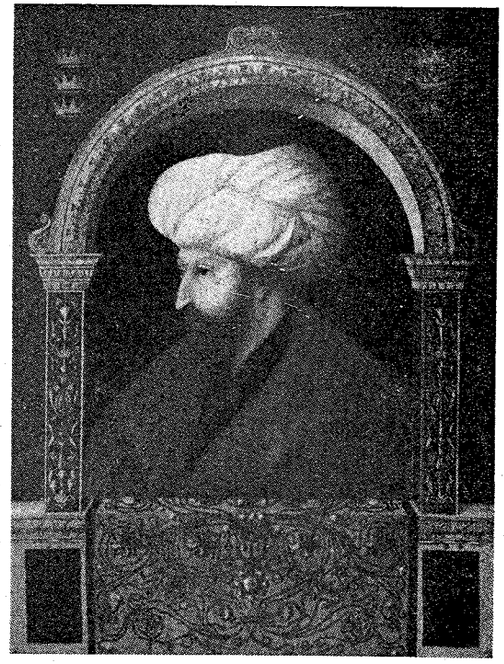


Fig. 256. — *Gent. Bellini: Mahomet II.*
(după Schneider pl. XLIV).

Tot aşa de mare portretist s'a dovedit Gentile Bellini şi într'un tablou reprezentând pe regina Ciprului, Catherina Cornaro. Lucrarea se găseşte azi la muzeul din Budapesta. Am avut adesea ocazia să vizitez acest muzeu, făcut cu mijloace băneşti cu mult superioare celor pe care le-a sacrificat ţara noastră, în acelaşi scop. Spre deosebire de ce se petrecea la noi, cei care au condus în trecut destinele Ungariei, buni patrioţi, cu grije de stat, şi-au dat seama că un popor are obligaţii culturale, uneori mai mari decât altele de o natură mai concretă, au bătut chiar monedă din dragostea lor pentru cultură, în lupta pe care au dus-o şi o duc contra celor de alt neam. Noi am procedat altfel, din nenorocire.

Gentile Bellini a executat o serie de decoraţiuni prin Scuole, ca să reprezinte scene din viaţa sfinţilor, unele din cea a sfântului Ion Evanghelistul, altele din cea a Sfântului Marcu.

Ilustraţia No. 257, făcea parte din ultima serie; azi se găseşte la muzeul Brera din Milan. In reprezentarea predicii Sfântului Marcu, la Alexandria, Gentile s'a servit de schiţele pe care le adusese cu el din Orient, cel puţin în ce priveşte costumele, căci decorul este o imagine a Veneţiei însăşi, cu bazilica sfântului Marcu în fund. Intr'un Orient jumătate de fantazie, jumătate inspirat de Veneţia timpului său, el a reprezentat o scenă cu o mulţime nenumărată de persoane, cele mai multe în costume orientale sau în costume modificate de artist, însă după detaliile pe care le observase la cei din Constantinopol.

Stilul, căruia aparţine acest tablou, găsise la Veneţia multă înţelegere în public. Locuitorii sunt bucuroşi ca pe un perete, chiar atunci când se reprezintă o temă luată din viaţa unui sfânt, care prin urmare se petrece într'un

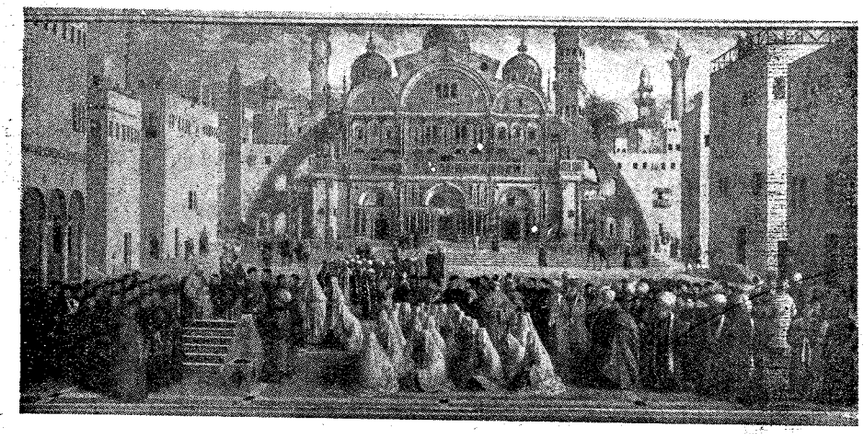


Fig. 257. — *Gentile Bellini: Predica S-tului Marcu.*
(după Propyl. VIII. p. 553).

ţinut îndepărtat, să se facă apel la amintirile lor, adică la ceva real, la înfăţişarea vieţii veneţiene, aşa cum ea se putea zilnic observa. Case, străzi cunoscute, canaluri, chiar personagii, pe care unul sau altul putea să le întâlnească în pieţele oraşului sau în adunări, apar în aceste scene. Cu această operă Gentile Bellini deschide calea unui gen de tablouri de caracter local şi narativ, care vor forma o categorie importantă în pictura veneţiană a secolului al XVI-lea.

Giovanni Bellini sau Giambellino cum îl numeau contemporanii (1430—1512), este un artist mai considerat azi decât fratele său mai mare. Se desvoltă pe îndelete, căci nu este o natură precoce, cum am mai spus. La formarea lui iau parte multe elemente care se topesc într'o doctrină unitară: lecţiile tatălui, anume principii decurgând din curentele noui care preocupă atâta pe artiştii timpului şi a căror stăpânire îi face atât de mândri, adică:

perspectiva, clar-obscurul, studiul anatomiei, al peisagiului; contactul cu Mantegna, cumnatul său. Cei doi tineri se înţeleg şi se stimează reciproc. Ei îşi descoperă o atitudne comună în faţa artei, căci amândoi au foarte mare admiraţie pentru Donatello, pe care-l studiază în Altarul Sfântului Antoniu de la Padoca şi, cel puţin la început, văd pictura sub forma unor scene cât mai plastice posibil. Odată mai mult, suntem nevoiţi să constatăm marele răsunet pe care Donatello l-a avut asupra desvoltării artei timpului său, nu numai asupra sculpturei, ceeace ar fi fost natural, dar încă şi asupra picturii.

Fig. 258. — *Giov. Bellini: Madona*
(după Klassiker der Kunst. p. 402).

Simpatia dintre cei doi artişti, Giovanni Bellini şi Mantegna, era aşa de mare, spiritul în care ei concepeau o operă de artă, sentimentul cu care o executau, atât de asemănătoare, încât multe din operele lor se confundă. Adesea un tablou care în trecut era atribuit lui Bellini, va fi atribuit azi lui Mantegna şi invers, atunci când un document de arhivă, necunoscut, vine să arunce o rază de lumină nouă asupra activităţei lor. Chiar şi în desenele celor doi cumnaţi regăsim aceiaşi concepţie a formei, aceiaşi insistenţă pentru a pune în evidenţă latura sculpturală într'o compoziţie.

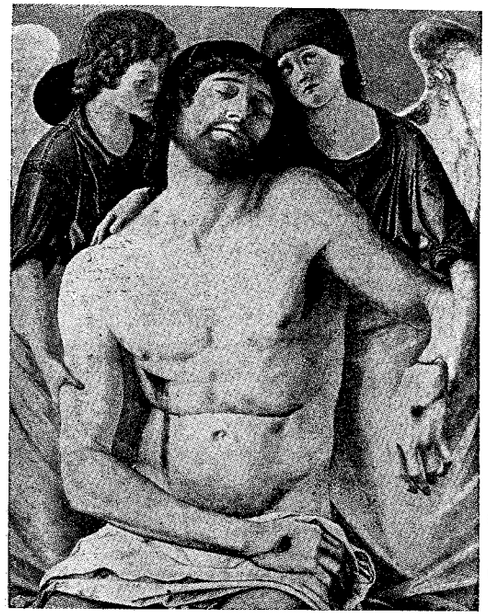


Fig. 259.— *Giov. Bellini: Pietà.*
(după Propyl. VIII. pl. XXXVII).

Printre temele tratate de amândoi artiştii cele mai frecvente erau Madonele (Fig. 258) şi Christos mort, susţinut de îngeri uneori, de Fecioară şi de Sfântul Ion alte ori. Giovanni Bellini, în reprezentarea Madonei a evoluat cu timpul, aşa în cât de la o vreme se depărtează de Mantegna. In Madona din Galeria Carrara din Bergamo, Giambellino este încă foarte aproape de acesta. A păstrat

un contur sever, tăios, deci precis şi mai puţin atrăgător. Dacă nu figurile, cel puţin cutele vestmintelor sunt angulare, ghemuite şi fără amploare. Ca fond al tabloului, se serveşte când de aur, ca o imitaţie a icoanelor bizantine care circulau atunci la Veneţia, când de un simplu fond negru, în scurt un procedeu arhaic.

Tot aşa într'o Pietà din Kaiser-Friedrich Museum. Fie că s'a oprit la această reprezentare, sau alta, mai celebră, de la Brera, artistul a păstrat aceleaşi caractere grave, acelaşi sentiment plastic amintind de grupurile sculptate. El rămâne deci aproape de pictura pe care o practica, în aceiaşi vreme, Mantegna, (Fig. 259)

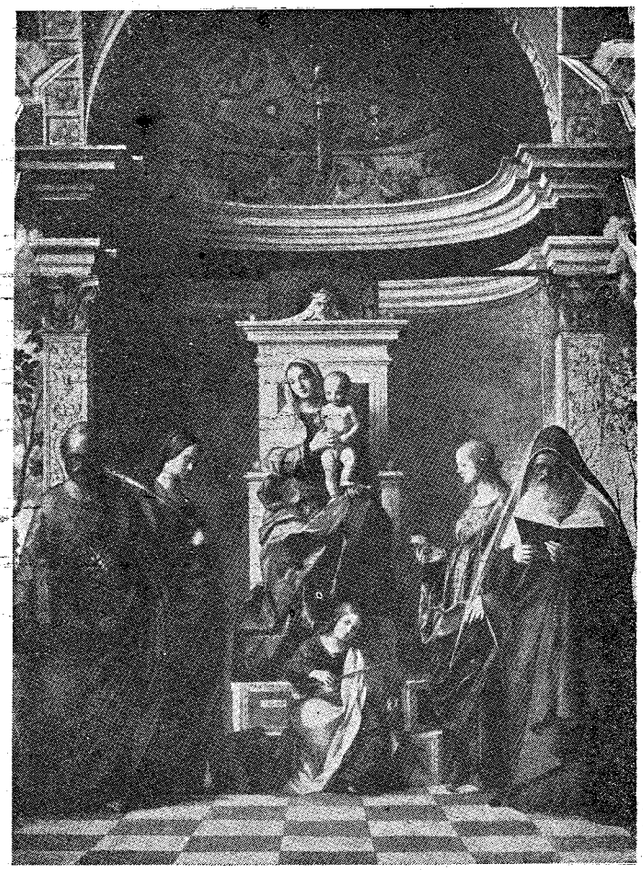


Fig. 260. — *Giov. Bellini: Sacra Conversazione.*
(după Klassiker der Kunst, p. 130)

Dela tatăl său, Iacopo Bellini, Giovanni păstrează tradiţia de a prezenta o Sacra conversazione sau o Sancta conversazione, cum se numesc tablourile în care Fecioara este însoţită de sfinţi, când într'un panou mai mic, mai mult lat decât înalt, în care figurile nu se văd decât pe jumătate, când într'o operă de mari dimensiuni, în care ele sunt de mărime naturală sau, în orice caz, reprezentate întregi.

Madona cu Sfinţi (Fig. 260) este un exemplu faimos de cel de al doilea fel de a concepe această temă. Tabloul destinat primitiv bisericei San Zaccaria este până astăzi în acelaşi sanctuar. Madona a încetat de a mai fi izolată şi separată de ceilalţi sfinţi. Toate figurile se găsesc sub un acoperământ, strânse în jurul personajului principal, la ale cărui picioare — ca un element care uneşte împreună aceste persoane şi le dă un rost comun, o unitate de simţire, — se găsesc îngeri muzicanţi. Introducerea îngerilor muzicanţi este o idee a cărei origine nu aparţine lui Giovanni Bellini. El a ştiut însă s'o utilizeze aşa de ingenios, în cât să producă prin ea o emoţie puternică de gingăşie melanconică asupra privitorului.

Giovanni Bellini ajunge să-şi purifice arta din ce în ce mai mult, să facă mai vii temele pe care le tratează, mai umane, prin introducerea unui element nou: peisagiul, ca fond al tablourilor. Artistul este astfel un novator, nu numai prin execuţie, care ne depărtează de tot ce constatasem în tablourile veneţiene anterioare. sau prin acea grupare a figurilor în compoziţie, prin acel sentiment care pune ca o unitate de acţiune într'o lucrare de mai mari dimensiuni, ci şi prin rolul pe care îl acordă peisagiului. Natura neanimată ia un loc din ce în ce mai important în picturile maestrului. Am observat acest lucru şi la Mantegna. Frescile din Padova ne arătau o identică înclinare, spre a pune de acord decorul în care se petrece o scenă, cu scena însăşi, cu acţiunile eroilor. In pictura veneţiană însă, peisagiul era până atunci ceva excepţional. Artiştii nu se gândiseră încă la avantagiile pe care un pictor le poate trage din faptul că sentimentul pe care doreşte să-l deştepte în privitor, nedepinzând exclusiv de persoanele puse în acţiune ci şi de aspectul decorului în mijlocul căruia se găsesc, deci de concordanţa lui cu scena reprezentată, acel pictor nu poate lăsa la voia întâmplărei decorul. ci este parecum obligat să fixeze cadrul acţiunii Bellini a înţeles aceasta.

Fig. 261. — *G. Bellini: Transfiguraţia.*

Fig. 262. — *Giov. Bellini: Dogele Loredano.*
(după Propyl. VIII, pl. XXXVIII).

In Transfiguraţie, în Christ pe Muntele Măslinilor care se găseşte la Galeria Naţională din

Londra — în treacăt doresc să atrag atenţia asupra bogăţiei cu totul excepţionale în tablouri italieneşti, a colecţiei din Londra —, vedem aplicat acest principiu. Personagiile sunt diseminate într'un spaţiu vast. Caracterul peisagiului este apoi ales în deplin acord cu sentimentul patetic şi tragic, pe care pictorul vrea să-l producă, prin subiectul lui: Christos suferind în preajma morţei, unul din momentele cele mai dureroase ale patimei Mântuitorului. (Fig. 261).

Ca portret iscălit de Giovanni Bellini vom alege un singur exemplu, însă strălucit: Dogele Loredano, (Fig. 262), demn de a fi pus alături de cele mai bune opere ale lui Antonello. Nimic inutil şi nimic neglijat în redarea acestei figuri nobile, autoritare, inteligente. In sala în care este expusă, tot la Galeria Naţională la Londra, deşi ea se învecinează cu pânze considerabile, nici una nu ne atrage ca ea în mod aşa de imperios privirea

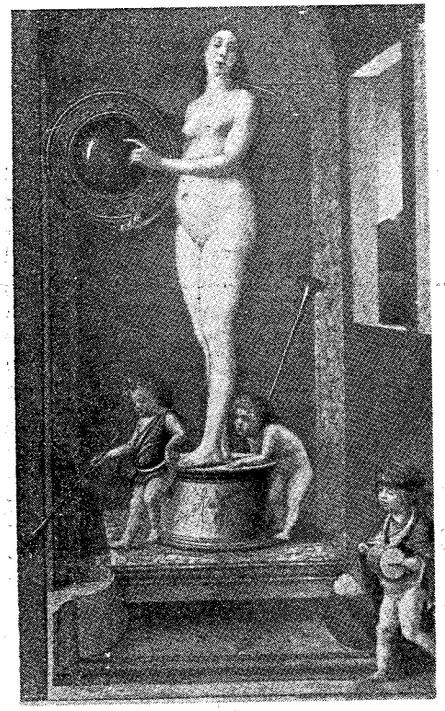


Fig. 263. — *Giov. Bellini: Alegorie.* (după Klassiker der Kunst, p. 94).

In sfârşit, Giovanni Bellini este un novator în arta veneţiană şi pe un alt tărâm. El ne reprezintă nudul — nudul nu ca o personificare în legătură cu cine ştie ce legendă rămasă din antichitate, ci într'un sentiment cu totul profan, mai aproape de noi, mai uman. Este vorba de o serie de alegorii, care se găsesc la Academia din Veneţia. Sunt în total cinci lucrări. Ne vom opri la una din ele. (Fig. 263).

Scopul artistului era poate să evoce astfel Adevărul. Ce este interesant, nu este să ştim ce a voit să personifice Bellini: acest lucru este secundar. Valoarea tabloului rezidă în altceva: ea depinde de grija pentru sugerarea vieţii, de interesul cu care pictorul studiază şi redă corpul gol. Novator pe atâtea tărâmuri, rolul lui în evoluţia artei veneţiene nu poate fi deci în destul de lăudat.

Dar, alături de curentul creat de acest artist, oricât de vast ar fi el, ori câte repercusiuni ar avea asupra celor de după el, mai este loc încă pentru altă concepţie picturală. Ea este personificată de **Vittore Carpaccio.** Carpaccio este un artist a cărui biografie nu este încă destul de bine cunoscută. Se ştie că era de bună familie şi că ar fi trăit de pe la 1455—1525. Viaţa şi activitatea sa ne duc dincolo de anul în care moare Giovanni Bellini. Ele împietează asupra secolului al XVI-lea.

Carpaccio, ca mulţi Veneţieni, avea o dragoste şi o înţelegere deosebită pentru tot ce venea din Orient: costume, stofe şi bijuterii, armonii de culori calde şi răsunătoare. Toate aceste lucruri găseau în el un admirator sincer,

cum de altfel sincer admirator al lor fusese şi Gentile Bellini. Dar, Carpaccio, pe lângă dragostea pentru Orient, uneşte şi o preocupare vie pentru actualitate, adică pentru ceea ce se întâmplă zilnic şi obicinuit în Veneţia timpului său. Nimic nu-l interesează mai mult decât să exprime, în serii repetate de tablouri, viaţa patriei sale, într'unul din momentele supreme ale ei. Nu sub formă de scene de „genre", cum ar face-o un modern, ci sub pretextul tratării unor subiecte religioase, petrecute departe, în trecut.

Carpaccio este un povestitor în pictură, ori cât de contrazicătoare s'ar părea în aparenţă această afirmaţie. De altminteri, nu e singurul caz în această epocă, o ştim. Cum se poate, ar obiecta cineva, ca un pictor să povestească, să facă o naraţiune epică, aşa cum ar face-o un poet? In adevăr, pictura e nevoită, în genere, să se oprească la un moment precis dintr'o acţiune, prins şi fixat prin culoare şi desen. Ea nu poate să ne arate o succesiune de momente, adică tocmai ceeace constitue povestirea. Totuşi, Carpaccio, din pricina firei sale, a temperamentului său artistic, a reuşit să învingă această dificultate şi să ne înfăţişeze, într'o serie de lucrări minunate, adevărate povestiri, cu un început, cu o desvoltare şi cu un sfârşit. Aceste povestiri el le-a grupat în jurul unor anumiţi sfinţi, şi le-a destinat la decorarea scuolelor.

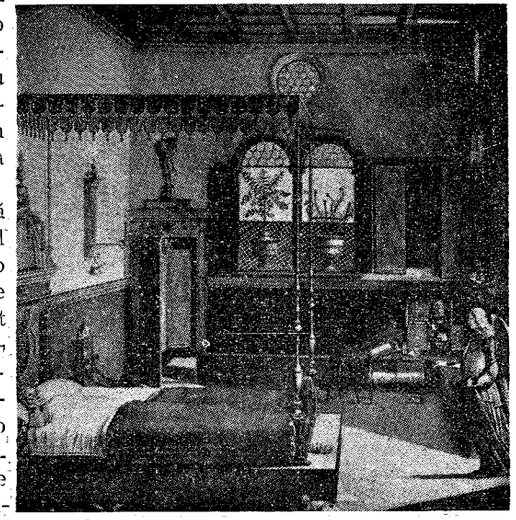


Fig. 264. — *Carpaccio: Camera S-tei Ursula* (după Propyl. VIII, pl. XL).

E un fapt de toţi cunoscut că viaţa veneţiană în secolul al XV-lea şi al XVI-lea este de o bogăţie neînchipuită. Sunt puţine oraşe care să ofere un rafinament de civilizaţie asemănător, o concepţie de trai zilnic mai subtilă şi mai voluptoasă. Viaţa veneţiană se prezintă atunci ca o serie de cortegii, de serbări şi parăzi, provocate de evenimente de ordin cultural, religios, ori politic, având ca teatru palatul Dogilor, Canal Grande, pieţele publice sau interiorul caselor patricienilor. Alături de aceste prilejuri pentru a desfăşura un lux uimitor, tot în secolul al XVI-lea corporaţiile meseriaşilor ajung să fie din ce în ce mai puternice. Ele sunt organizate în societăţi închise, cu legile lor, cu normele lor, şi chiar cu o anumită putere în stat. Aceste organizaţii de meseriaşi se strângeau la zile fixe pe lângă biserici, în cartierele unde meseria era mai ales exercitată. Intocmai ca la noi, ceva mai târziu, prin secolul al XVIII-lea, şi în oraşele italiene, deci şi în Veneţia, tăbăcarii de exemplu locuiau un anumit cartier, ca şi croitorii, cismarii sau acei care lucrau oţelul şi fierul, etc. In fiecare cartier însă era o biserică, o parohie, de care ţinea corporaţia. In localurile lor de întrunire, mai ales atunci când asociaţia ajungea la oarecare însemnătate şi când fondurile creşteau, se simţea nevoia de decorări, de o împodobire a sediului. Pentru aceasta preşedintele sau starostele se adresa la artiştii cei mai mari ai timpului. Aşa

BIBLIOTECA *ACADEMIEI* ROMÂNE

s'a întâmplat ca Vittore Carpaccio să fie însărcinat mai întâi să decoreze scuola Sfintei Ursula, apoi alte localuri similare.

Inainte ca artistul să fi executat seria de tablouri cu viaţa S-tei Ursula, se cunosc foarte puţine opere semnate de el. De aceea viaţa acestei sfinte ne apare ca o miraculoasă explozie a talentului său. Ea are atât de mare succes, încât curând după aceea Carpaccio se vede însărcinat de către Dalmatini (Schiavoni), apoi de Albanezi, cu decorarea unor alte scuole. Rezultă de aici că nu numai meseriaşi, dar şi negustorii erau organizaţi în corporaţii, pe naţionalităţi.

Pentru realizarea scenelor tratate, Carpaccio a pornit de la Vieţile Sfinţilor, culegere care circula mai ales în redacţiunea lui Iacob de Voragine, cunoscută în toată Europa occidentală. Evident, fiecare dintre membrii corporaţiilor, mai în curent cu întâmplările minunate de cum suntem noi, azi, putea să urmărească cu uşurinţă, pe ziduri, povestirea minunată şi edificatoare. Multe din scenele pictate de Carpaccio, aici şi în alte opere, se petreceau în ţinuturi depărtate, în Palestina, în Egipt, sau în Orientul mai apropiat. Era necesar ca el să evoce aspectul locurilor, pe care sfântul era considerat că le-a străbătut. Pentru aceasta, se foloseau adesea modele din cărţile de călătorie, în care se găseau uneori gravuri în lemn după desenuri luate la faţa locului. Deci, pe de o parte vieţile sfinţilor din Jacques de Voragine, pe de altă parte cărţile de călătorie ale artiştilor nordici, iată isvoarele de inspiraţie ale lui Carpaccio. Pornind dela aceste elemente aşa de puţin precise, el ştie să clădească admirabile poeme, în care sfântul de care vorbeşte devine un personagiu, ce trăeşte într'un mediu, inspirat când de cărţile de călătorie, când de mediul veneţian. Evident, contimporanii lui erau mai încântaţi chiar decât noi să constate acest amestec al Orientului cu Veneţia, în care deslusiau de multe ori peisagii familiare şi pe cei mai cunoscuţi dintre contemporanii lor.

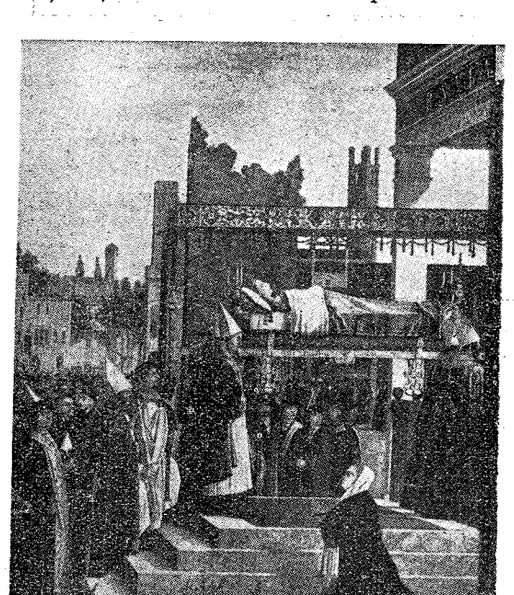


Fig. 265. — *Carpaccio : Inmormântarea S-tei Ursula.*
(după Propyl. VIII, p 56).

Camera Sfintei Ursula, de pildă (Fig. 264), în care ea va primi pe mesagerul divin, în realitate este cea a unei Veneţiene de bună familie, din sec. al XV-ea. Nimic nu este uitat din ceea ce mobila şi orna o astfel de încăpere. Totul este pictat cu un sentiment de dragoste, cu o emoţie tandră care fac din acest episod al vieţei Sfintei o operă nepieritoare. Ceva poate din spiritul intim al nordicilor, mai ales al Flamanzilor, s'a strecurat şi în această lucrare.

Ea este încă executată cu un sens al culoarei, care chiar şi în arta veneţiană era neobicinuit.

Tot aşa la Inmormântarea Sfintei (Fig. 265). Pe un pat, aşa cum se ducea mortul pe acea vreme, condusă de episcopi şi de canonici, Sfânta este purtată în spre o clădire, deasupra căreia, la intrare, se poate citi cuvântul Ursula. Peisagiul în mijlocul căruia se petrece scena este luat din împrejurimile Veneţiei. Dar, nu chiar o imagine a oraşului maritim, ci a acelui teritoriu care face legătura cu uscatul, în spre drumul care duce la Padova, bunăoară. De aceea, aci nu apar nici arhitectura aşa de caracteristică a oraşului, nici vre-o vedere de pe canaluri, nici gondolierii, ci numai tipuri de Veneţieni, în splendidele lor costume din acea vreme.

In acelaşi timp, Carpaccio nu renunţă la tablourile religioase destinate altarelor. Intocmai ca şi Giovanni Bellini, el se simte atras de reprezentarea Sfintelor Conversaţiuni. Are însă nevoie de a introduce ceva care să lege între ele personagiile. Am spus în cele de mai înainte, când am vorbit de Giovanni Bellini, că acest ceva, care dă unitatea de sentiment compoziţiei, era de foarte multe ori muzica. De aici prezenţa îngerilor muzicanţi pe treptele tronului Fecioarei. Carpaccio ia şi el aceiaşi temă şi, într'o scenă care se găseşte azi la Academia din Veneţia, el aşează la picioarele Fecioarei trei îngeri, dintre care unul, poate cel mai gingaş dintre toţi, este de toţi cunoscut.

Fig. 266. — *Carpaccio : Curtezanele.*
(după Propyl. VIII. p. 572)

Acest neîntrecut observator al realităţei, cu un simţ atât de iscoditor şi cu atât talent pentru a descoperi şi a pune în evidenţă episoadele însemnate din viaţa zilnică a concetăţenilor săi, s'a interesat nu numai de Veneţia oficială şi publică, de aspectul străzilor, de canaluri şi piete, de cortegii de înalţi demnitari : el a pătruns uneori în case şi ne-a redat tablouri de interior. Aceste case nu sunt neapărat locuinţe onorabile, ci şi localuri de petrecere, căci aşa era Veneţia de atunci. Astfel, el ne-a lăsat şi un interior locuit de două curtezane (Fig. 266).

Cine cunoaşte viaţa italiană din această epocă ştie rolul pe care aceste femei, cam în afara societăţii, l'au jucat, între altele, şi pentru propagarea cul-

turii. Ele trebuiau să atragă bărbaţii, nu numai prin frumuseţea lor fizică, nu numai prin costumul lor bogat, nu numai prin farmecul lor, dar şi prin plăcerea ce se desprindea din conversaţia lor, adică prin cultura şi cunoştinţele lor. Spre deosebire de ceea ce se întâmplă în epocile mai tardive, fără să exceptăm timpul nostru, curtezanele sunt dintre cele mai culte femei ale timpului, femei cu care artiştii, cu care chiar poeţii, nu dispreţuiesc să aibă legături intelectuale, oricât de ciudată s'ar părea o astfel de expresiune, când este vorba de o atare categorie profesională. Carpaccio ne-a redat în acest tablou unul din aspectele oarecum ascunse ale vieţii oraşului, pe care pictorii nu îndrăzniseră să-l trateze până atunci. Din acest punct de vedere el este un precursor al multora dintre artiştii cei mai moderni, impresionişti sau alţii, al unui Manet, al unui Degas, al unui Lautrec mai ales, care s'au arătat, în secolul al XIX-lea, interesaţi în deosebi de mediul acesta, trăind în afara societăţii oneste.

In timp ce pictura veneţiană îşi urmează cursul ei regulat şi se îndreaptă spre o artă din ce în ce mai calmă şi mai senină, conformă geniului propriu oraşului, se găsesc încă câţiva pictori care rămân credincioşi vechilor doctrine, care nu concep altfel meşteşugul de cât ca o artă de primitiv, cum am întâlnit-o la originea şcoalei. Printre aceştia sunt şi **Carlo** şi **Vittore Crivelli,** fraţi a căror manieră este aproape identică şi a căror operă se confundă de multe ori. Dar, fiindcă câteva din lucrările mai însemnate sunt iscălite numai de unul din ei, de Carlo, istoricii au avut o tendinţă să atribue acestuia toate operile însemnate, iscălite sau nu. In chipul acesta celălalt frate a fost frustrat de o parte de merit.

Ajungem astfel, în Veneţia, la începutul secolului al XVI-lea. Constatăm atunci, la moartea lui Giovanni Bellini, o şcoală de pictori voluptuoşi şi senşuali, al căror element important de acţiune este mai ales culoarea. Cam în aceeaşi epocă am părăsit Florenţa, într'o stare de decadenţă relativă. Deci, pentru Veneţia, arta lui Giovanni Bellini reprezintă, nu un sfârşit de capitol, ci începutul unei ere noui; pentru Florenţa, cel mai puţin ce se poate spune, este că asistăm la o perioadă de stagnare.

Operile importante veneţiene, pe care le-am analizat, aparţin mai ales la trei genuri. Unele sunt Sacrele Conversaţiunii, al căror tip perfect îl fixase în chip definitiv Giovanni Bellini. Intâlnim apoi tablourile din scuole, interpretate ca pictură decorativ-narativă, aşa cum le efectuase mai ales Carpaccio. In sfârşit, ca un gen foarte important, avem portretul, ajuns poate la atâta înflorire şi prin faptul că Antonello da Messina adusese cu el, la Veneţia, secretul artei flamande, adică pictura în uleiu. Am observat apoi o concepţie nouă a tabloului, în care peisagiul şi nudul au un rol esenţial. Acestei împrejurări datorăm faptul că aci, la Veneţia, asistăm la o desvoltare excepţională a acestor două genuri. Aşa stau lucrurile, când apare un artist, pe care istoria artei îl consideră ca pe unul din acei mari deschizători de drumuri, care determină curente şi decid de soarta unei şcoale picturale. Acest artist este **Giorgione,** George cel mare, născut la Castel Franco, deci nu un veneţian autentic. Artist enigmatic şi plin de nenumărate daruri, el se formează însă în Veneţia şi câştigă cu timpul o influenţă hotărîtoare asupra artiştilor din acest oraş. Dar, cu Giorgione suntem în plină Renaştere, în cel mai desăvârşit Cinquecento. Ne vom ocupa de el în studiul ce vom consacra şi celorlalţi mari reprezentanţi ai acestei perioade

CINQUECENTO

Arhitectura.

Am părăsit studiul arhitecturii italiene la finele secolului al XV-lea. In fond, va trece încă multă vreme până ce arhitecţii vor utiliza curent toate resursele oferite de stilul nou al Renaşterei. Deosebirile între Gotic şi Renaştere, erau aşa de fundamentale, posibilităţile de combinaţii şi de variaţie a elementelor nou introduse aşa de nelimtate, încât evoluţia se face pe încetul, mai lent decât în orice altă perioadă. De altfel, centrul artistic încetase de a mai fi la Florenţa, el se strămută la Roma. Odată cu restabilirea importanţei oraşului de reşedinţă al Papilor, fără ca în Florenţa să fi încetat cu totul construirea clădirilor mari, viaţa artistică acolo, în mare parte şi din pricina evenimentelor politice, trece pe un plan secundar. Ca ritm de activitate şi ca intensitate, chiar ca înflorire culturală şi artistică comparat cu ce se petrece la Roma, nu mai poate fi asemănare între acest oraş şi Florenţa. Aici, în Roma, se fac experienţele cele mai strălucite şi mai concludente, şi poate încă în Veneţia care, şi în cursul secolului al XVI-lea, continuă să aibă o situaţie politică deosebită de restul Italiei şi să joace un mare rol. Este drept, că mulţi dintre arhitecţii care se vor semnala, atât la Roma cât şi la Veneţia, vor fi deseori streini în aceste centre şi vor aparţine Toscanei, Umbriei sau altor provincii. In chip indirect, spiritul toscan nu-şi pierde deci cu totul influenţa.

Fig. 267. — *Bramante: S-ta Maria delle Grazie (Milano).*
(după Propyl. IX, p. 300).

Prima mare personalitate printre arhitecţii sfârşitului secolului al XV-lea şi începutul secolului al XVI-lea este **Donato Bramante** (1448—1514), un um-

brian, format pe lângă strălucita curte din Urbino. Ajunsese la oarecare notorietate în patria sa, când este invitat la Milano spre a decora cu fresce unele monumente. Desvoltarea lui ca pictor s'a făcut mai ales sub influenţa lui Mantegna şi a lui Piero della Francesca. Domeniul în care se manifestă de preferinţă şi cu deosebit succes este însă arhitectura. Sub acest aspect îl vom examina acuma.

In Milano, Bramante a fost însărcinat mai întâiu, nu să construiască, ci să modifice câteva monumente clădite în epocile anterioare. A început cu biserica San Satiro şi cu sacristia de pe lângă acest sanctuar. A continuat apoi cu faimoasa biserică Sfânta Maria „delle Grazie", unde se găseşte fresca lui Leonardo: Cina cea de taină. Incă de atunci se pot remarca în Bramante câteva din calităţile prin care va deveni mai târziu celebru. Mai întâiu, o concepţie de colorist în arhitectură, însuşire cu totul originală în această vreme, cum se vede mai ales examinând partea de sus a celei de a doua construcţii. (Fig. 267). Contrar ideilor florentine răspândite în mai tot Nordul Italiei, el a renunţat la spaţiile întinse de zid şi a decorat, destul de discret de altminteri, tot ce se putea decora, creind astfel un contrast între părţile în relief, luminate, şi golurile, adică petele de umbră. Dela oarecare distanţă, acest joc de alb şi negru făcea să vibreze în chipul cel mai plăcut aspectul exterior al monumentului. Elementele de care Bramante se serveşte aici sunt împrumutate repertoriului Renaşterei, dar planul monumentului rămâne, bine înţeles, cel vechiu.

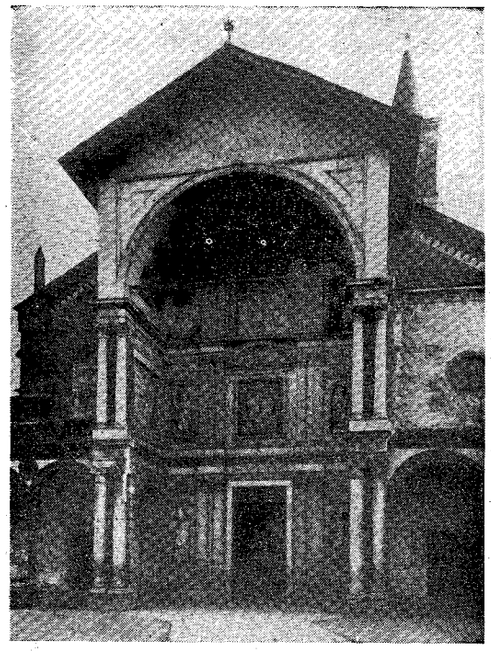


Fig. 268. — *Bramante: Biserica din Abbiate Grasso.*
(după Propyl. IX. p. 380).

Dar nu în aceste detalii pitoreşti trebue căutată trăsătura majoră a geniului lui Bramante. Marele artist este unul din acei care concep arhitectura mai ales sub semnul grandoarei; însuşirile sale capitale sunt puterea şi monumentalitatea formelor, sub o înfăţişare simplă şi bine ordonată, care să se impună de la distanţă. Conform acestor principii s'a efectuat faţada bisericii din Abbiate Grasso. (Fig. 268). Aici, pentru prima dată, îşi dă Bramante măsura talentului său. Imaginează faţada ca un enorm arc triumfal, ieşit puternic în relief faţă de restul bisericei. La dreapta şi la stânga aşează două coloane geminate, suprapuse, iar sus, un foarte elegant arc simplu, în plin cintru. Prin această deschizătură enormă, adâncă, plină de umbră, el dă întregei faţade un aspect

majestuos, dar şi ceva misterios. Efectul este mărit prin faptul că partea centrală a faţadei, care se întrevede, este bogat ornamentată, pe când cele două aripi din afara arcului triumfal sunt simple şi fără podoabe.

Dar şederea la Milano a lui Bramante este întreruptă odată cu prăbuşirea guvernării lui Lodovico Moro. Când acest tiran este înlăturat şi toate planurile sale de construcţii noui sunt părăsite, Bramante îşi îndreaptă pasul spre Roma. Prima lui lucrare, acea prin care se impune atenţiei cercurilor artistice din oraşul papal, este o clădire de mici proporţii, însă unul din monumentele cele mai perfecte şi mai elegante pe care le-a creat Renaşterea. Este aşa numitul Tempietto, din San Pietro în Montorio. In acest Tempietto, în care linia curbă predomină, — este vorba de un monument circular — el a utilizat coloana toscană, adică, pe cea derivată din coloana dorică, însă fără caneluri.

Clădirea era destinată să comemoreze locul în care, după tradiţie, Sfântul Petru Apostolul, primul episcop al Romei, suferise martiriul. Monumentul, aşa cum apare astăzi, este izolat. Bramante l'a conceput însă ca un element central dintr'un ansamblu de mari proporţii, având de jur împrejurul lui alte clădiri, cu faţadele ornate de arcade şi care ar fi dat spre curtea, în mijlocul căreia se găsea Tempietto. Aşa cum se prezintă, el pune şi rezilvă în mic probleme, ale căror soluţii vor fi utilizate curând de către autorul lui într'o construcţie infinit mai importantă, cea mai însemnată poate pe care au cunoscut-o timpurile moderne: biserica Sfântului Petru din Roma. (Fig. 269).

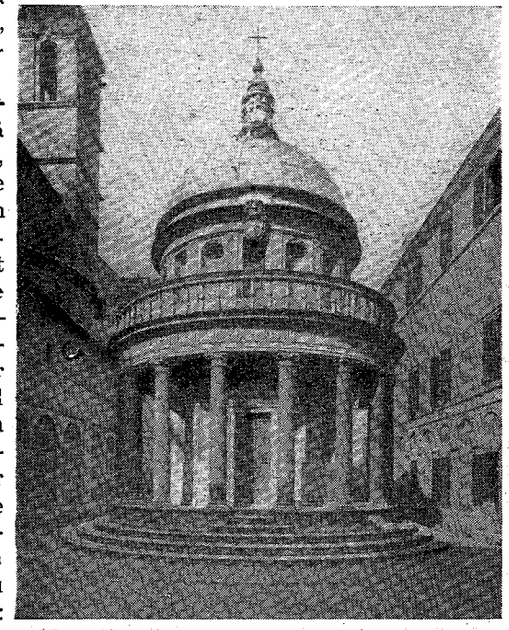


Fig. 269. — *Bramante: Tempietto.*
(după Propyl. IX, p. XLI).

Mai înainte de a i se încredinţa planul faimoasei biserici, Bramante a fost utilizat de Papi la construirea unor aripi din palatul lor de reşedinţă, la Vatican. Arhitectul care dase probe de gust şi mai ales de însuşiri de majestate, calitate pe care Papii o credeau indispensabilă bisericii ce plănuiau, este considerat ca cel mai indicat ca să i se încredinţeze construcţia monumentului celui mai venerabil al catolicismului. Planul primitiv al bazilicei, (Fig. 270) n'a fost executat întocmai. Clădirea, începută la 1506, n'a fost terminată decât peste mai bine de 100 ani. După moartea lui Bramante, în 1514, Rafael a fost însărcinat cu desăvârşirea planului şi cu supravegherea execuţiei. Iar după moartea timpurie a acestuia, i-a luat locul mai întâiu Antonio da Sangallo, apoi Michel Angelo. Dar nici acesta n'a trăit ca s'o vadă

terminată. Mult mai târziu, la începutul secolului al XVII-lea, Maderna i-a adăogat faţada, cum vom vedea cu altă ocazie.

Concepţia primitivă a planului a rămas însă aceea pe care a fixat-o Bramante. Acesta a imaginat basilica (cea mai mare din toată creştinătatea, ocupând cam 21.000 m²) pe planul unei cruci cu braţele egale, având în mijloc o cupolă gigantică. In rezumat, Sfântul Petru se poate reduce deci la forma instrumentului de tortură al Mântuitorului, înscris într'un patrat şi încoronat, la încrucişarea braţelor, de o cupolă gigantică. Ca să realizeze un interior, în care să apară perspective cu colţuri pitoreşti, Bramante a grupat în unghiuri nişte săli mai mici, la rândul lor acoperite de cupole. In cele patru colţuri ale planului el concepuse apoi nişte turnuri înalte, prismatice. Astfel, coperişul oferea în mijloc o cupolă colosală, în jurul căreia apăreau alte patru cupole mai mici, iar la colţuri, cele patru turnuri, cu câte patru feţe fiecare.

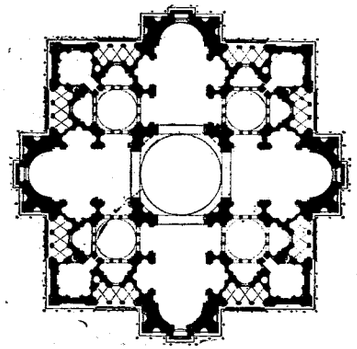


Fig. 270. — *Bramante: Planul bazilicei S-tului Petru.* (după Propyl. IX, p. 396)

Construcţia e începută, cum am spus, în 1506. Planul sufere însă modificări succesive, până la aspectul actual, care este cel pe care i l-a dat Michel Angelo. Acesta, respectuos faţă de Bramante, s'a ferit să altereze liniile mari, adică sensul şi spiritul planului primitiv. (Fig. 271). Planul său porneşte dela aceiaşi imagine de cruce cu patru laturi, dar cu oarecare simplificări. Multe din coridoarele şi unghiurile, intrânde sau ieşinde, din planul primitiv, au dispărut. Biserica se reduce la o cupolă măreaţă, susţinută pe patru stâlpi. In fiecare parte, acolo unde se termină braţele crucii, se construeşte o absidă, iar la colţurile pătratului, ca şi la Bramante, sunt patru cupole mai mici şi mai scunde. Intre braţele crucii au dispărut aproape unghiurile pătratului. cele care susţineau cele patru turnuri, fiindcă ieşeau prea mult afară şi complicau planul primitiv. Astfel braţele crucii par acum unite între ele prin linii drepte, formând laturile unui romb, şi purtând fiecare la mijloc o proeminenţă de zidărie, deasupra căreia se ridică o cupolă mică, tot ca în planul lui Bramante. Construcţia astfel simplificată câştigă în forţă şi monumentalitate, deşi pierde poate în pitoresc. In planul lui Bramante cupola părea mai uşoară, pe câtă vreme aici ea dă o impresie puternică de masivitate.

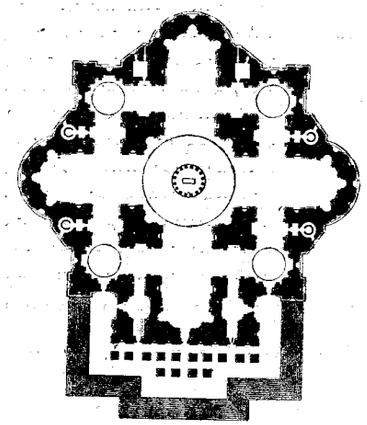


Fig. 271. — *Michel Angelo: Planul Bazilicei S-tului Petru.* (după Propyl. IX. p. 397).

Bramante ajunsese la planul acesta, — care s'a păstrat, cu toate modificările ulterioare, tocmai fiindcă el provenea de la un constructor extrem

de experimentat, — fiindcă studiase tot ce se clădise în arta Nordului Italiei, ca şi felul de a construi al Evului Mediu. El îşi adusese aminte de San Vitale, de cupola lui minunată, a cărei calotă, de mai mici dimensiuni, este drept, era aşa de îndrăzneţ suspendată în aer şi sprijinită pe patru stâlpi gigantici. Faptul că el nu pierduse de loc contactul cu construcţiile mari ale Evului Mediu, îl ajută să-şi imagineze acea cupolă formidabilă de 42 metri în diametru, susţinută în aer la o înălţime vertiginoasă.

Michel Angelo rămâne la planul acesta, dar îl face şi mai îndrăsneţ. Pentru el biserica Sfântului Petru, în partea ei esenţială, cea care să izbească, în primul rând, ochiul şi spiritul, trebue să fie cupola. Toate elementele celelalte, care ar fi turburat atenţia privitorului, turnurile, celelalte patru cupole, ori le suprimă, ori le reduce la proporţii neînsemnate. Şi, după cum spun mai toţi istoricii de artă, nici o construcţie umană nu-ţi dă în acelaşi timp impresa de îndrăzneală şi de perfecţie ca basilica S-tului Petru. Michel

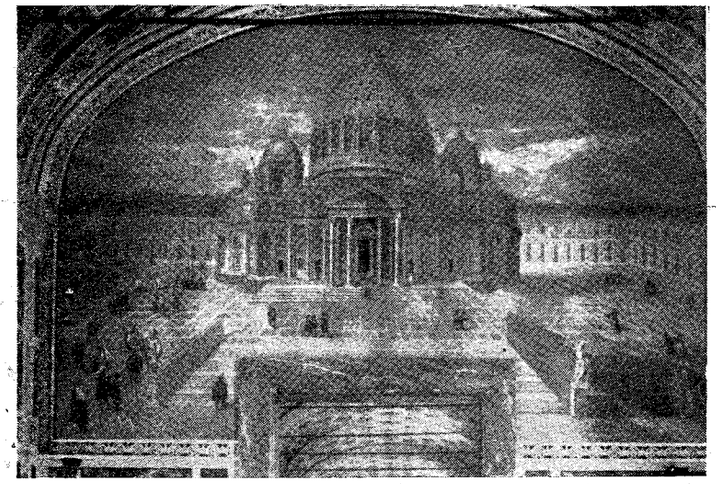


Fig. 272. — *Faţada Bazilicei S-tului Petru (proectul lui Michel Angelo).* (după Propyl. IX, p. 398).

Angelo nu se mulţumeşte cu o simplă calotă sferică; el o înalţă deasupra unui tambur masiv, care şi el va contribui să producă impresia de înălţare prodigioasă spre cer, iar în vârf, îi pune un turn laternă, care o mai înalţă la exterior cu mai mulţi metri.

San Pietro, aşa cum se prezintă astăzi, mai ales atunci când este văzut din piaţa din faţa lui, nu mai are aspectul din secolul al XVI-lea. (Fig. 272). Maderna, la începutul secolului al XVII, i-a aşezat înainte un vestibul imens, lucrare foarte reuşită când este analizată separat, însă care vatămă restul construcţiei, fiindcă maschează faţada primitivă şi ne împiedică să vedem cupola. Prin acest vestibul, Maderna a anihilat tocmai impresia la care Michel Angelo ţinea mai mult, aceea de grandoare, de îndrăzneală şi de avânt către cer, prin dimensiunea şi forma cupolei. Sfântul Petru însă, aşa

cum îl concepuse marele artist, apare într'o frescă care se găseşte într'una din sălile bibliotecii Vaticanului. Faţada era deci mult mai simplă, nu avea decât un portic cu patru coloane şi un fronton, care lăsau vizibil tot restul monumentului, aşa încât faţada şi cupola apăreau ca un tot şi în toată splendoarea lor.

Interiorul bisericei, la care din 1506 până astăzi se tot lucrează necontenit — fiindcă un monument de aşa importanţă este ceva care trăeşte zi de zi şi care are nevoie să fie mereu întreţinut, — este de o bogăţie neînchipuită. Pereţii, ca şi celelalte părţi ale bisericii, sunt acoperiţi cu marmorele cele mai rare. Poate pentru gustul nostru modern atâta bogăţie să constitue o slăbiciune; nu ne putem împiedica de a gândi că nici Bramante, nici Michel Angelo, n'au putut dori ca monumentul acesta să fie aşa de indiscret împodobit; el era destinat să impresioneze numai prin volum şi prin

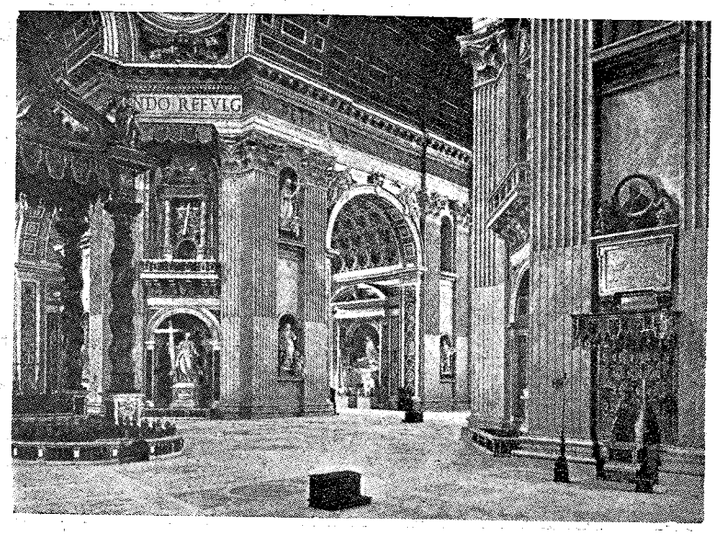


Fig. 273. — *Interiorul Bazilicei S-tului Petru din Roma.*
(după Michel. VII, p. 11).

linii. Totuşi, sunt oameni pe cari tocmai această bogăţie îi încântă. (Fig. 273).

La moartea lui Michel Angelo biserica era gata până la baza cupolei. Planurile erau însă terminate şi cel care a continuat lucrarea nu a făcut decât să le realizeze.

Turnuleţul-lanternă de deasupra cupolei, care ar fi suficient de puternic ca să orneze cine ştie ce construcţie monumentală, din pricina proporţiei bisercii, într'o vedere generală, (Fg. 274) apare ca ceva foarte delicat. In fundul pieţei, în faţă, este vestibulul lui Maderna: Construcţie impunătoare, care însă împiedică pe privitor, atunci când se găseşte chiar în piaţa S-tului Petru, să-şi dea seama de frumuseţea şi de proporţiile întregului. La dreapta se ridică palatul Vaticanului, adică locuinţa Papii, iar de jur împrejur — operă splendidă, de care avem să ne ocupăm când vom vorbi de arta

barocă, — faimoasa colonadă a lui Bernini. Ea cuprinde imensa piaţă ca între două braţe de marmoră. Prin ea întreaga suprafaţă devine un fel de vestibul, adică un pronaos al bisericii, necesar mai ales în zilele de mari pelerinagii, când se găsesc la Roma sute de mii de credincioşi.

Un alt mare arhitect al acestei perioade este **Baldassare Peruzzi** (1481—1537). Printre lucrările sale importante, în afară de faimoasa vilă Farnesina, care cum vom vedea, când ne vom ocupa de Rafael, este în mare parte decorată de aceasta, se citează Palazzo Massimi alle colonne (Fig. 275). Problema propusă arhitectului, pe care el a rezolvat-o în chip magistral, era să construiască o faţadă la o casă aşezată pe o linie curbă. La începutul secolului al XVI-lea, Roma era în multe privinţe un oraş încă medieval,

Fig. 274. — *Piaţa S-tului Petru (Roma)*
(după Michel, VII, p. 41)

cu străzi strâmte şi întortochiate. Peruzzi a luat ca trăsătură distinctivă a planului său, tocmai faptul că zidirea este aşezată în arc, şi nu pe o linie dreaptă. Coloanele toscane şi faţada simplă, armonioasă şi impunătoare, sunt pe o linie curbă.

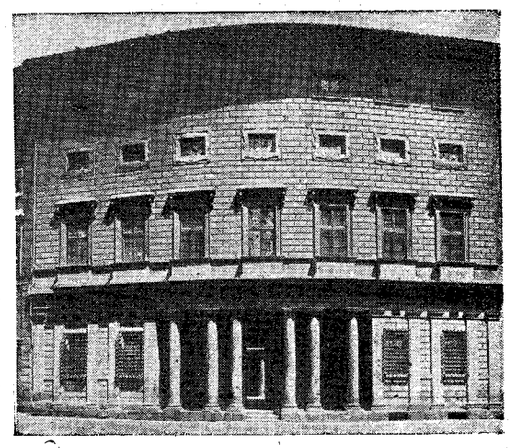


Fig. 275. — *Peruzzi: Palazzo Massimi.*
(după Propyl. IX, p. 403).

Indărătul acestei faţade, aşa de nobilă, dar săracă în ornamente, în care pietrele sunt aparente, se ascunde însă la interior o bogată podoabă, cu elementele cele mai variate ale stilului Renaşterei. Iată, de exemplu, cum apare curtea acestui monument. (Fig. 276). Coridorul, luminat, la dreapta, e ieşirea la stradă. Odată intraţi în curte, deasupra, la etaj, vedem o loje, iar dedesubtul ei un portic. Coloanele porticului sunt toscane. Loja este acoperită cu un plafon de lemn, sculptat şi aurit. De jur împrejurul curţei sunt cornişe, de un profil elegant

și sever; din distanță în distanță, zidul prezintă încrustate fragmente de sculptură antică sau de sculptură a Renașterei, inspirată de antici.

Am spus că, la moartea sa, Bramante a recomandat ca continuator al Bisericii Sft. Petru pe Rafael, care a avut de colaboratori pe doi arhitecți încercați, pe **Giuliano da Sangallo** (1445—1516) și pe nepotul acestuia, **Antonio** (1480—1546). Antonio este încă autorul planului superbului palat Farnese, azi ambasada franceză, una din cele mai renumite clădiri civile din Roma. (Fig. 277).

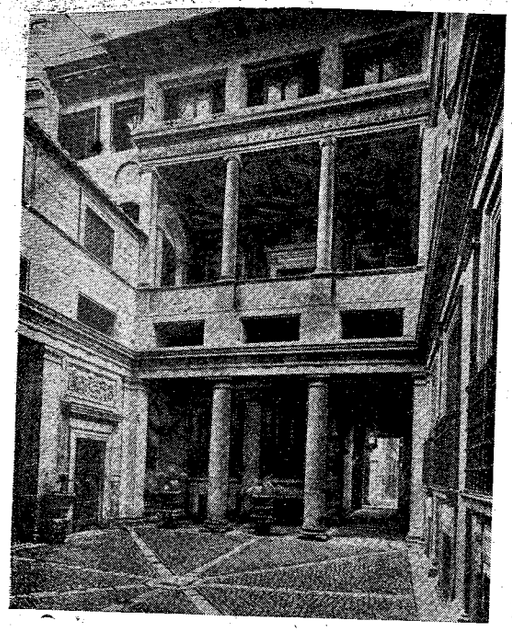


Fig. 276. — *Peruzzi: Palazzo Massimi (curtea)*
(după Propyl. IX, pl. XLIII).

Ca o trăsătură caracteristică a palatelor din această epocă și chiar de mai târziu, la Roma, — deși ele au toate un aspect monumental (căci Romanii n'au pierdut niciodată buna tradiție a construcției), — numărul etajelor este mai redus decât în orice alt mare centru urban. Astfel, construcția aceasta, a cărei înălțime ar atinge într'un oraș modern de astăzi al VI-lea sau al VII-lea etaj, nu posedă decât un parter și două etaje. Totul este conceput pe spații vaste, care se armonizează între ele. Ferestrele importante și largi, însă proporționate cu dimensiunile fațadei, se succed într'un ritm solemn. Ele scandează suprafața, de altfel excesiv de simplă, ornată numai de câteva profiluri, însă adânc săpate, puternice, ca să impresioneze de departe și să creeze acele dungi de umbră, de care are nevoie arhitectul pentru a rupe monotonia clădirei. Cele două etaje de jos sunt ale lui Sangallo (parterul și primul etaj); cel de al doilea a fost adăugat de Michel Angelo, care a continuat lucrarea lăsată întreruptă de predecesorul său.

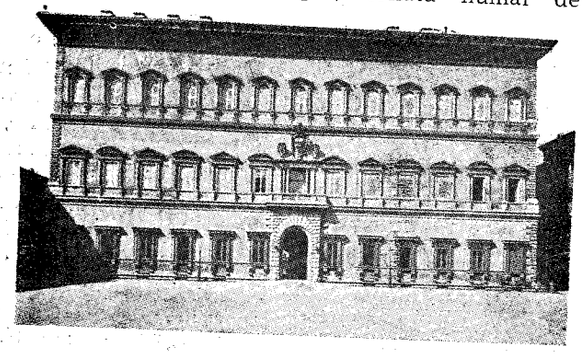


Fig. 277. — *da Sangallo: Pal. Farnese.*
(după Propyl. IX, p. 406).

Curtea interioară nu e cu nimic mai pre jos: un portic, compus dintr'o succesie de stâlpi, în fața cărora se găsește, la fiecare, câte o jumătate de coloană lipită, adică „angajată", iar deasupra, o puternică cornișe. Coloanele de jos sunt toscane, cele de deasupra lor sunt ionice, iar în al doilea etaj pilaștrii, ce au înlocuit coloanele, sunt corintieni.

Dese ori arhitecții timpului întrebuințează în aceiași clădire două sau trei ordine, adică două sau trei stiluri: jos pe cele mai simple, iar mai sus, cu cât înaintăm la etajele superioare, cu atât capitelurile devin mai înflorite, de ordin ionic mai întâiu, apoi corintian. Și aici etajul de sus este tot opera lui Michel Angelo. Curtea palatului Farnese constitue și ea unul din cele mai perfecte ansambluri pe care le oferă Roma.

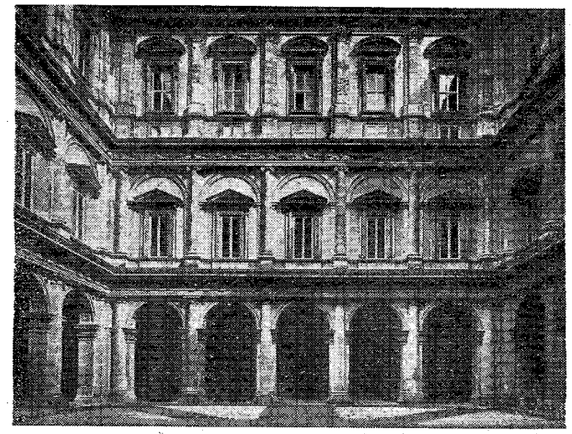


Fig. 278. — *A. da Sangallo: Curtea Palatului Farnese (Roma).*
(după Propyl. IX, p. 413).

Tot Michel Angelo este arhitectul care a refăcut piața Capitoliului din Roma adică piața Primăriei orașului. Primăria exista în fundul pieței (Fig. 279). Michel Angelo trebuia să reguleze această piață, care era mai înaltă decât terenurile înconjurătoare, și s'o lege cu părțile de jos ale orașului, vecine cu ea. In acest scop el a executat scara gigantică și cele două corpuri de clădiri, la dreapta și la stânga corpului central. Scopul lui era să ducă privirea acelui care se găsește în fața Capitoliului spre construcția principală. Din pricina efectului de perspectivă, minunat realizat, piața, care este de mici proporții, dă iluzia că e mult mai vastă. La dreapta și la stânga sunt cele două palate, unul muzeu, altul palatul Guvernatorului, adică al Primarului Romei. Ele au câte o colonadă, adică un portic cu coloane

Fig. 279. — *Michel Angelo: Capitoliul (Roma).*
(după Propyl. IX. p. 414).

foarte puternice, însă foarte simple, ca să nu se distragă atenţia privitorului de la mijlocul ansamblului. Scara clădirei centrale este desenată chiar de Michel Angelo. Tot el a dispus să se aşeze în piaţă statuia lui Marcu Aureliu, rămasă din antichitate.

In timp ce la Roma Michel Angelo, Rafael, familia da Sangallo ori Peruzzi zideau impunătoare palate, în Nordul Italiei la Verona, la Piacenza, la Veneţia, se desvoltă un stil, care este propriu acestor regiuni, mai împodobit, mai pitoresc decât la Roma, poate şi din pricină că în regiunile acestea, mai ales în Veneţia, clima era mai uşoară, oamenii simţeau mai mult nevoia de balcoane ca să iasă la aer, de jocuri de umbră şi de lumină. Printre cei mai mari arhitecţi ai regiunei acesteia nord-estice a Italiei trebue să menţionăm pe

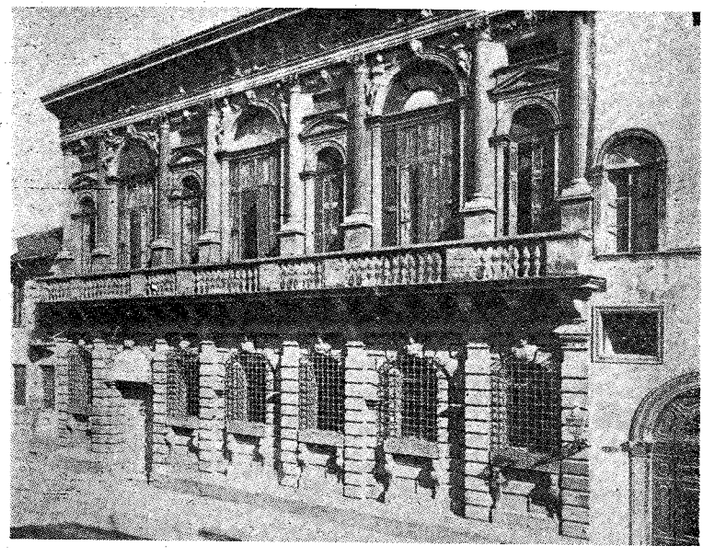


Fig. 280. — *Sammichele : Palazzo Bevilacqua.*
(după Propyl. IX. p. 436).

Michele Sammichele (1481—1559) care trăieşte mai ales la Verona, dar care execută lucrări şi în afară de acest oraş, la Veneţia de pildă. El a zidit Palazzo Bevilacqua al Corso pe una din străzile principale ale Veronei (Fig. 280). Toată clădirea nu are decât un parter şi un singur etaj şi totuşi rămâne foarte impunătoare. Arhitectul s'a servit în primul etaj, cel mai important, de coloane canelate şi de coloane torse (răsucite). Faţada este mult mai ornamentată decât la clădirile pe care le-am examinat până acum. Spre deosebire de acestea, ea este încă prevăzută cu un balcon, al cărui rost este tocmai să mai înalţe etajul de sus şi prin aceasta să mărească în aparenţă proporţiile clădirei.

Tot Sammichele a executat planul unuia din palatele cele mai admirate din Veneţia, pe Canal Grande: Palazzo Grimani. (Fig. 281). In Veneţia clădirile sunt concepute, mai ales în ce priveşte faţadele, ca o succesiune de deschizături largi, prin care să intre aerul şi lumina. De aceea aceste faţade constă la

drept vorbind numai din ferestre, separate între ele prin coloane. In acest palat se consideră ca foarte unitară şi armonioasă mai ales partea de jos, vestibulul, care conduce dela canal spre interiorul palatului.

Le Veneţia însă cel mai mare arhitect al timpului era considerat **Iacopo Sansovino** (1486—1570). Se bucura în patria lui de o reputaţie egală cu cea a lui Tiţian. De altfel ei sunt aproape contemporani şi locuesc acolo până la adânci bătrâneţi. Capo d'opera acestui arhitect este Biblioteca San Marco, din Piazzeta, în faţa palatului Dogilor. Intr'un spaţiu relativ restrâns, între Piaţa San Marco şi apă, sunt grupate câteva din minunile arhitecturei : Palatul Dogilor, biserica San Marco, Campanile şi biblioteca San Marco. (Fig. 282).

Sansovino a căutat să realizeze un ritm contrar celui din palatul Dogilor, de vis-à-vis. Aceasta, clădire deschisă în partea de jos, cu un portic, avea celălalt etaj de aspect masiv şi fără alte goluri de cât ferestrele care, în afară de cele din mijloc, sunt relativ puţin ornate. Planul lui Sansovino, duce la o clădire numai ferestre, numai aer, numai lumină, un pavilion deschis pe malul mării. Printr'o admirabilă friză şi prin atica din partea de sus, aşa de

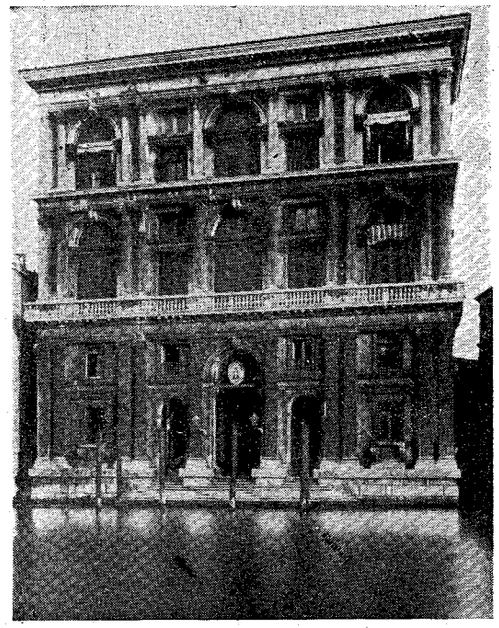


Fig. 291. — *Sammichele : Palazzo Grimani.*
(după Propyl. IX. p. 432).

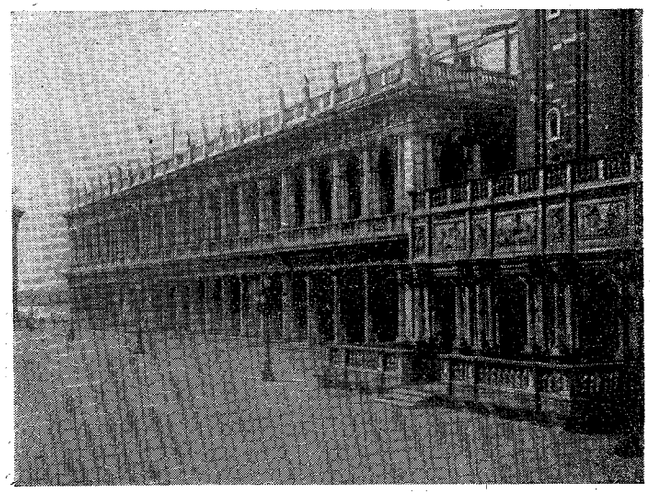


Fig. 282. — *Sansovino : Biblioteca San Marco.*
(după Propyl, IX, pl. XLIV).

armonioasă şi de pitorească, el a înălţat primul etaj, căci altfel se temea ca opera lui să nu pară prea scundă şi cam meschină, faţă de palatul Dogilor.

Un alt mare nume de arhitect, pronunţat totdeauna cu respect, în această epocă şi în secolele următoare, este cel al lui **Andrea Palladio** (1518—1580). Este considerat ca cel care a ştiut mai bine dintre Italieni să profite de lecţia clasică. Localitatea în care îşi desfăşoară activitatea este un mic oraş, Vicenza. A început să se facă cunoscut îmbrăcând cu ornamente de stil nou o veche clădire gotică (Basilica). Nu avea deci libertatea să conceapă nici forma, nici măcar ritmul ornamentelor, căci totul depindea de părţile componente ale monumentului vechiu. El a reuşit însă să-i dea o înfăţişare impunătoare şi să-şi facă astfel un nume, care a atras asupra lui atenţia.

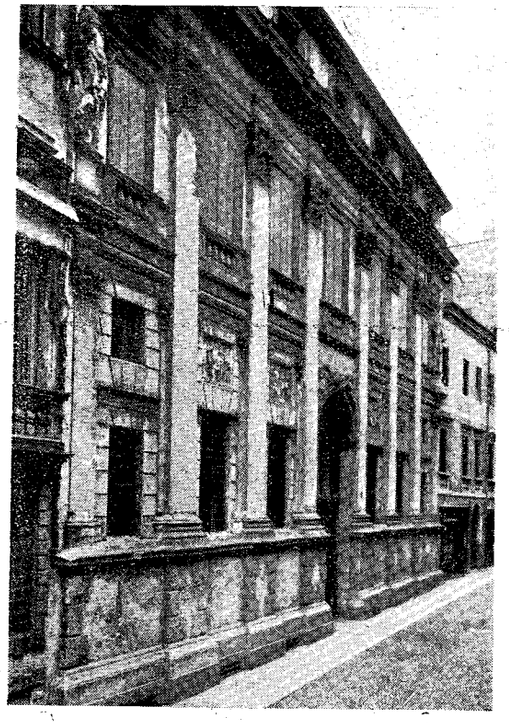


Fig. 283. — *Palladio: Palazzo Valmarana (Vicenza).*
(după Propyl. IX. p. 435)

Dar talentul şi ştiinţa sa, hrănite de antichitate, au găsit ocazia să se manifeste mai ales într'o serie importantă de vile, adică de palate la ţară, între Vicenza şi Veneţia, şi de locuinţe somptuoase în oraş. Una din aceste locuinţe este palatul Valmarana din Vicenza. Clădirea se găseşte azi într'o stare destul de precară; a păstrat totuşi aerul ei de grandoare. Pilaştrii ce o împodobesc pornesc de jos şi, continuîndu-se prin două etaje (ordin colosal), primesc sus capitele corintiene. Deasupra faţadei se află cornişa, extrem de pronunţată, şi un alt etaj. Palladio ştie apoi minunat să se servească de sculptură, pe care o aşează între ferestre şi o armonizează cu elementele arhitectonice, pentru decorarea faţadei (Fig. 283).

Printre vile, foarte cunoscută este vila Rotonda, de lângă Vicenza (Fig. 284). In jurul unor săli acoperite de o calotă sferică, arhitectul a imaginat patru faţade, cu patru portice ornate cu frontoane, ca nişte intrări de temple antice. Palladio este, dintre toţi constructorii epocei, cel care se serveşte mai ingenios de elementele inspirate de la arta veche. De altfel, el este încă unul din cei mai inteligenţi teoreticieni ai vremei. Ne-a lăsat mai multe opere scrise despre arhitectură, între care Quattro libri dell'Architettura, operă capitală, cu un puternic răsunet asupra desvoltării arhitecturii în sec. al XVI-lea şi în secolul următor.

San Giorgio Maggiore, din Veneţia, este tot opera lui Palladio. Faţada este o adevărată faţadă clasică, nu una pitorească, cum întâlnim adesea la

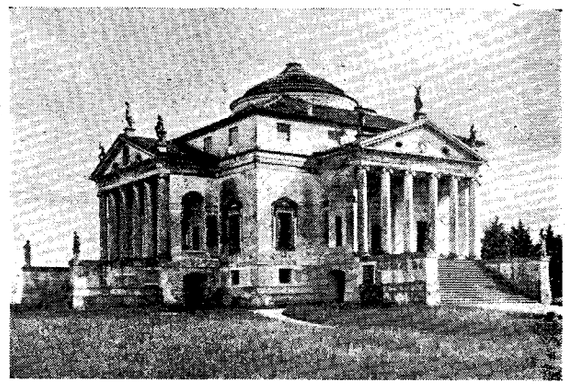


Fig. 284. — *Palladio: Villa rotonda.*
(după Propyl. IX. p. 440).

constructorii veneţieni, de altfel ca şi biserica il Redentore, tot creaţiune palladiană. Ambele sunt renumite prn simplicitatea, prin logica şi armonia

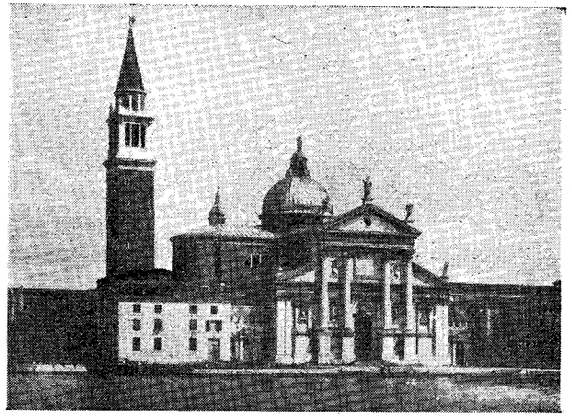


Fig. 285. — *Palladio: San Giorgio Maggiore.*
(după Propyl. IX, 441).

lor. De pildă, chiar în faţadă, se pot citi cu claritate despărţirile construcţiei, adică cum nava centrală se separă de năvile laterale şi până la ce înălţime ajunge fiecare din ele. (Fig. 285)).

Pictura.

Deşi Florenţa, din împrejurări care ţin în primul rând de evenimentele politice şi de importanţa comercială şi economică relativ mai redusă a oraşului, către începutul secolului al XVI-lea, nu mai dă tonul în mişcarea artistică a Italiei, ea continuă totuşi să nască şi să instruiască artişti, care se îndreaptă apoi acolo unde se simte nevoia unor adevărate puteri creatoare. Astfel, două dintre cele trei mai mari genii ale artei secolului al XVI-lea sunt de origine toscană: Leonardo da Vinci şi Michel Angelo. (Rafael nu e nici el roman, ci umbrian, dar trecut prin atelierele florentine).

Leonardo este cel mai în vârstă în această nemuritoare trinitate. Este unul din acele spirite care pun stăpânire pe o epocă, o frământă, o transformă o silesc să i se supună, îi propun idealuri, o ajută să le atingă, îi oferă modele şi dispar lăsând asupra ei pecetea neştearsă a geniului lor. Totuşi, dacă ne-am închipui pe da Vinci ca pe una din acele naturi orgolioase, dominatoare, pline de energie şi de statornicie în idei, nimic n'ar fi mai departe de firea adevărată a acestuia. El are una din acele naturi complexe, subtile, (ondoyante, cum spune Francezul), iscoditoare, curioase de mister, spirit în acelaşi timp vast şi adânc, mereu preocupat de fel de fel de probleme şi în căutarea soluţiilor lor. Dacă am cerca să trecem în revistă figurile cele mai strălucite pe care le oferă nu numai arta, dar intelectualitatea omenească în genere, puţini sunt acei care să se poată măsura cu el. Nu este reprezentantul unei ţări, nici măcar al unei epoci. El aparţine, ca un exemplu de-a pururi viu, istoriei desvoltării inteligenţei umane. Şi totuşi, nimeni mai bine ca el nu întruchipează imaginea omului multilateral al Renaşterei, a epocei pe care Germanii o numesc „Hoch Renaissance", a preocupărilor acesteia în ce aveau ele mai înalt, mai variat, mai dezinteresat, dar şi mai general şi mai etern omenesc.

S'a născut într'o mică localitate, Vinci — de unde îi vine şi numele —, între Pisa şi Florenţa, la 1452. Era fiul natural al unui burghez cu stare, din Florenţa, un notar, şi al unei ţărance. Tatăl său îl recunoaşte şi caută să-i dea o educaţie aleasă, potrivită clasei căreia aparţinea. De mic copil el arată înclinare pentru artă, mai ales, pentru pictură. Dar, departe de a fi un simplu pictor, Leonardo vede în această artă numai una din nenumăratele posibilităţi, un mijloc între altele multe, prin care să ajungă la cunoaşterea şi la înţelegerea naturii şi a universului. Alături de meşteşugul de pictor, el mai este şi arhitect, sculptor, muzicant, poet, inginer şi chimist. In această privinţă este caracteristică o scrisoare pe care o trimite, în 1483, lui Lodovico Moro, tiranul Milanului, scrisoare prin care îşi oferă acestuia serviciile. Acolo el pune tot accentul pe pregătirea lui de inginer militar, capabil să ridice fortificaţii, să întărească oraşe, să construască corăbii neinflamabile, piese de artilerie şi aparate de sburat, şi numai la sfârşit adaogă: „Pe lângă toate acestea, mai sunt în stare să execut în arhitectură, în sculptură şi în pictură orice lucrare, de orice natură, tot aşa de bine ca oricare alt artist din Italia".

Scrisoarea aceasta, unul din documentele cele mai sigure şi mai mişcătoare cu privire la cunoaşterea reală a lui Leonardo, se păstrează în biblioteca Ambrosiană, în aşa numitul Codex Atlanticus.

Expoziţia de mai anii trecuţi dela Milano, Mostra di Leonardo, a contribuit mult ca să se facă cunoscute în cercuri largi darurile şi activitatea fenomenală a maestrului.

A trăit prima parte a vieţii în Florenţa. In această perioadă a produs puţin sau, în orice caz, ceea ce a produs nu ni s'a păstrat. De altfel, o observaţie preliminară: rare ori artist mai scrupulos decât Leonardo şi rare ori, după o perioadă de activitate aşa de intensă ca a sa, cineva să lase mai puţine opere. Tablourile sale sunt astăzi în posesia unui foarte mic număr de muzee. Bine înţeles, unele din lucrările de care pomenesc contemporanii s'au pierdut. Acestea sunt însă puţin numeroase. Leonardo era mult prea admirat încă din timpul vieţii sale, pentru ca ori cine poseda o operă de mâna sa, să nu o păstreze cu atâta sfinţenie, încât să putem urmări astăzi fără greutate soarta multor lucrări, din momentul în care ele au părăsit atelierul pictorului, până în zilele noastre. El ne-a lăsat în schimb multe desenuri. Dintre picturi câteva au rămas neterminate şi anume două foarte însemnate: una la Galeria Uffizi din Florenţa, o Adoraţie a Magilor, alta la Pinacoteca Vaticanului, un Sfânt Ieronim. Aceste două tablouri ne dau posibilitatea să analizăm de aproape felul în care Leonardo conducea o pictură, din momentul în care o concepea şi aşternea primele linii ale compoziţiei, până când o considera sfârşită.

De altfel, acest om scrupulos, pentru care perfecţia devenia un scop tangibil, păstra la el ani de-arândul operile începute, revenea asupra lor, schimba unele detalii, mai ştergea altele, mai înainte de a se decide să le considere că sunt gata, adică demne să treacă din atelier, în cabinetul unui amator. Afară de aceasta, fiecare operă mai însemnată era pregătită prin nenumărate studii. Din fericire, multe din ele ne sunt cunoscute din desenuri intrate în colecţiile de artă din Apus, unele în Italia şi în Franţa — fiindcă maestrul moare ca pictor al lui Francisc I, regele Franţei, într'un castel lângă Amboise, — altele în diferite alte colecţii celebre, mai ales în Anglia: la Windsor, la British Museum, sau la Oxford.

Dar, în afară de desenuri izolate, el a lăsat multe manuscripte, ale căror foi, scrise într'o scriere ciudată, care nu poate fi citită decât văzută în oglindă, sunt pline mai pe toate paginile cu fel de fel de studii, de încercări, de schiţe, unele pentru ca să ilustreze una sau alta din nenumăratele chestiuni care-l preocupau, altele ca lucrări pregătitoare în vederea unui tablou determinat, sau ca să păstreze amintirea unui important fenomen natural, observat de maestru.

Din lucrările neterminate de care a fost vorba, se vede că preocuparea de căpetenie a lui Leonardo, de cum începea un tablou, era să modeleze o figură prin clar-obscur, adică să creeze planuri şi reliefuri, eventual expresii ale fizionomiei, prin valori de umbră şi lumină.

Leonardo a fost un desenator fenomenal, cum vom vedea imediat ce vom trece la examinarea operelor sale, unul din cei mai mari şi mai personali pe care-i cunoaşte arta. Cu un condei sau cu un vârf de argint şi cu o bucată de hârtie el putea exprima orice. Nu există problemă de perspectivă, de formă omenească în orice atitudine, de aspect al naturei, pe care el să nu-l poată reda cu o perfecţie care a putut fi egalată, dar nici odată întrecută.

Totuşi, desenatorul acesta superb, nu se mulţumeşte numai cu linii. Conturul are nevoe să fie înconjurat, crede el, de o atmosferă, de ceea ce francezul numeşte „une enveloppe". Acest lucru îl obţine, foarte adese ori, prin jocul umbrelor şi al luminilor. El consideră că figura umană, fiindcă acest motiv îl preocupă în primul rând, atunci când este interpretată de un artist, e necesar să apară cu relieful ei, cu raporturile exacte dintre volumele ei, exprimate prin repartiţia precisă a petelor de umbră şi a celor de

lumină. Volumele nu trebuesc însă văzute ca niște forme geometrice uscate, ci învălite, scăldate în aer și lumină, iar trecerile de la un volum la altul îndulcite, voalate. E bine însă ca întreaga figură să fie modelată în așa fel, încât calitățile izbitoare ale imaginei rezultate să fie grația, suavitatea, candoarea; iar persoana să ne apară ca o ființă supra-omenească. Cu această idee pornește Leonardo, atunci când execută o compoziție în care reprezintă pe Fecioara, sau vre-o altă figură tânără. Iar realizarea concepției sale o obține printr'un desen de o siguranță neînchipuită și prin umbre ușoare, modelând forma și topind trecerile de la reliefuri la părțile plate în chip atât de dulce, încât lucrările sale, desen sau pictură, sunt capodopere de ceea ce se numește un clar-obscur.

Fig. 286. — *Leonardo: Desen*

Dar și în pictură el nu procedează altfel. Cele două tablouri neterminate: Adorația Magilor din Florența și Sfântul Ieronim din Vatican, ne ajută să-i înțelegem procedeul. Anumite părți sunt numai conturate, altele abia schițate, altele în sfârșit complet terminate. La început „prepararația" tabloului, într'o singură culoare, de obiceiu brună. Peste ea revine cu un desen în același ton, în care nu omite nici un detaliu. In această fază tabloul este monocrom, însă complet. Mai lipsește numai culoarea. Leonardo vine apoi și, pe deasuppra acestei schițe monocrome, întinde un strat subțire de culoare.

Din această scurtă enunțare a procedeului său se poate vedea că, pentru el, coloritul era un lucru secundar, o concesie, — din simpla necesitate de a apropia cât mai mult tabloul de natură —, pe care o făcea privitorului ca să-i faciliteze înțelegerea, și nici de cum ieșit din dragostea sensuală pentru culoare, așa cum o vom constata la alți artiști. Este natural deci în aceste condiții ca să alegem exemplele noastre din opera artistului tot atât de bucuros dintre desenurile, ca dintre lucrările pictate. Am putea să începem cu un desen celebru, care se găsește la Luvru și reprezintă Adorația Magilor, subiect dese ori tratat de Leonardo. Unul din tablouri — încă neterminat — se găsește la Galeria Uffizi, la Florența, am spus-o. Poate că desenul e un studiu în vederea lui,

în orice caz o compoziție cu un număr însemnat de persoane: în mijloc, Madona cu Pruncul, iar de jur împrejur — versiune frecventă la Florența (Botticelli) — nenumărate alte figuri. Ele sunt desenate după o metodă, pe care avem s'o întâlnim și la alți artiști ai Renașterei, mai ales la Rafael și la Michel Angelo. Trupurile sunt goale, pentru ca pictorul să-și dea seama de adevărul mișcărei, de poziția firească a ficărui mușchiu, dată fiind atitudinea ce-i imprimă. Când vine și îmbracă mai în urmă aceste personagii, el e sigur că nu va mai exista nici o nepotrivire între forma corpului, atitudinea lui, și draperie. Dar acest desen, foarte șters, ar fi dat o palidă reproducere. Mi s'a părut util deci să mă opresc la alt exemplu, tot atât de magistral tratat, însă mai ușor de reprodus. (Fig. 286).

Chiar și din această imagine simțim că însușirea de căpetenie, ținta principală a lui Leonardo, este să ajungă la figuri suave, pline de grație, însă adevărate.

Fig. 287. — *Leonardo: Caricaturi.*
(după Klassiker der Kunst, p. 226).

Leonardo era capabil să realizeze la perfecție, în câteva trăsături, ori ce temă ce-și propunea, după natură sau din imaginație. Dar ceea ce-l interesa în deosebi, era să cunoască omul, să-l stăpânească, să-l aibă la îndemână, în memorie și în vârful pensulei. Cunoașterea desăvârșită a trăsăturilor fizionomiei, modificate atunci când sentimente puternice le animă, este baza oricărei reprezentări exacte a vieții. Ca să ajungă să-și însușiască acest repertoriu de forme, Leonardo nu studiază numai tipurile normale, ci încă și pe cele anormale ori de-a dreptul monstruoase. Excepția îi confirmă și-l ajută să înțeleagă regula.

Caricaturizând, el își dă seama în ce fel trebue să exagereze, pe care din detaliile feței noastre să-l accentueze, pentru ca să obțină mai multă expresivitate. Executate în fugă, din câteva trăsături de pană sau de vârf de argint, procedeu de care artistul se slujea adesea, pe marginea unuia din manuscrisele sale, maestrul a desenat o serie de figuri grotești de pildă un conciliabul de tipuri sinistre. (Fig. 287). S'ar putea zice că fiecare figură este imaginată ca să simbolizeze o patimă josnică. Pentru cine are în memorie un tablou, cum ar fi de pildă Christos în mijlocul celor care îl insultă, de Jeronimus Bosch, este interesant să compare ideea și realizarea ei la acest pictor nordic, cu cele ale lui Leonardo. Și acesta purcede cam din același spirit, dar ajunge la un tot desăvârșit și mai unitar. Astfel, oricât s'ar părea de ciudată această apro-

piere, dar fiecare din figurile din desen ne aduce aminte de anume statui romane, de anume busturi de senatori sau împărați. De aceia, scopul lui Leonardo creind aceste imagini, era să ajungă să completeze ceea ce oferea natura, studiind variațiile survenite pe o figură, prin accentuarea unei trăsături sau alteia, în detrimentul totului.

Din prima epocă a artistului opera cea mai prețuită este La Vierge aux rochers, care se găsește la Luvru. O replică a ei, poate tot de Leonardo, alții zic de unul din elevi și corectată numai de maestru, se află în Galeria Națională din Londra. Cele două tablouri sunt așa de asemănătoare, încât până astăzi Englezii susțin că tabloul lor este originalul, iar Francezii, mai cu dreptate, că cel dela Luvru. In această Vierge aux rochers Leonardo ilustrează o legendă despre întâlnirea în pădure, pe când erau copii, a lui Christos și a Sfântului Ion Botezătorul. Subiectul nu are mare importanță. Ce este important este că idealul lui Leonardo începe să se precizeze. El capătă o formă de la care acesta nu se va abate mult în tot timpul carierei sale. Acest ideal se desemnează pe deoparte în tipul figurii Fecioarei, pe de altă parte în figura îngerului, de la spatele lui Ion. Aceste două figuri, și cea femeiască și cea a îngerului, se aseamănă foarte mult. Una din preocupările lui Leonardo era să ajungă la un tip uman, la care calitățile fizice femeești să se topească cu cele pe care le admirăm într'un chip bărbătesc, în acea fază a vieții, când trupul și sufletul lui sunt în formație, când trăsăturile adolescenței n'au dispărut cu totul, deși încep să apară cele ale bărbăției. Din aceste două caractere — cel al bărbatului tânăr, al adolescentului, și cel al femeei — el tinde să formeze un tip unic, ideal și complet, care să împreune, contopindu-le, și frumusețea unuia, și frumusețea celuilalt dintre sexe Este bine înțeles că Leonardo nu putea să meargă așa de departe, încât să suprime într'o figură tot ceea ce constitue caracterul esențial al bărbatului sau cel al femeei; dar acest lucru fiind admis, el caută ca ovalul feței, forma și privirea ochilor, desenul gurei, forma și conturul membrelor, frăgezimea pielei, să fie aproape identice la unul ca și la celălalt. (Fig. 288).

Fig. 288. — *La Vierge aux rochers.*
(după Klassiker der Kunst, p. 20).

Această concepție, proprie lui Leonardo, apare încă din tabloul acesta. Tipul fizic este caracterizat printr'un oval pur, care cu ajutorul clar-obscurului, al umbrelor dulci și aproape impalpabile, capătă o grație, o gingășie fără seamăn. Apoi, și acest lucru ne va izbi în mai toate lucrările lui, pleoapele sunt în genere grele și umbre delicate se concentrază în jurul ochilor. Dar același lucru îl observăm și la îngerul din dreapta, nu numai în fizionomia Fecioarei. De altfel, un prototip al acestui tip l-am întâlnit și în arta lui Verrocchio, primul profesor al lui Leonardo. Și în ovalul figurei, și chiar

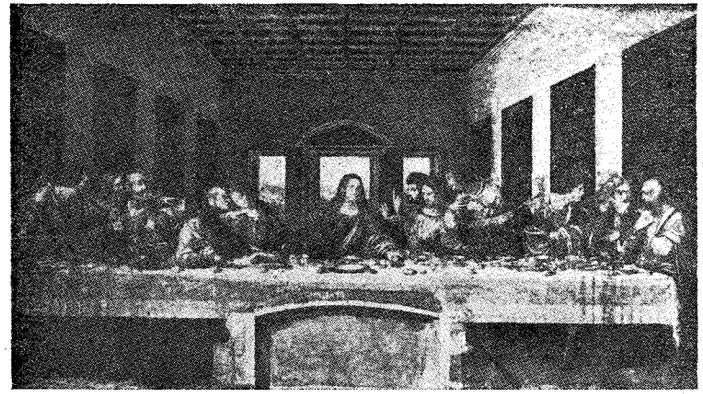


Fig. 289 — *Leonardo: Cina cea de taină.*
(după Klassiker der Kunst, p. 27).

în tipul fizic, în formele și în proporțiile lui, regăsim la discipol ceva din idealul maestrului.

Observăm apoi la Leonardo o tendință spre misterios prin enigmatic, caracter pe care îl va accentua în lucrările de mai târziu, în mare parte prin decorul, în mijlocul căruia așează scena ce și-a ales. Astfel, în acest tablou, el imaginează un peisaj turmentat, de stânci grămădite și de peșteri, parcă în urma unui cataclism. Foarte întunecate, ele lasă să se vadă numai câteva luminișuri, în spre orizont, gri-albăstrui. Pe acest fond închis, se desprind figurile clare ale personagiilor principale, desenate și concepute cu acea perfecție, care este obicinuită în operele lui Leonardo.

In 1483 el cere, prin faimoasa scrisoare la care făceam mai sus aluzie, să fie admis ca inginer și artist de curte, pe lângă Lodovico Moro, tiranul și stăpânitorul Milanului. Acest dictator, fastuos și inteligent, dorea să ridice o statue părintelui său, Francesco Sforza. La pregătirea acestei lucrări monu-

mentale, cu care Leonardo dorea să dăruiască Italia, statue demnă de a sta alături de cele ale lui Gattamelata şi Colleone, el a lucrat câtiva ani în şir.

In interval însă, el a mai terminat şi o altă compoziţie, pe care contemporanii o considerau ca o operă capitală în cariera sa de pictor: Cina cea de taină, pe zidul refectoriului, adică al sălii de mâncare, în mânăstirea Santa Maria delle Grazie, din Milano. (Fig. 289).

Cina cea de taină inspirase în trecut mulţi artişti italieni, începând cu Giotto. Leonardo doreşte să-i dea un caracter altul, decât cel ce se cunoştea până atunci. Mai întâiu, el consideră că lucrarea, aşezată în sala de mâncare, trebue să dea impresia că reprezintă o scenă ce se petrece aievea în locul ce apare ca o prelungire a sălei însăşi, ca şi cum refectoriul acestei mânăstiri s'ar întinde mai departe, în partea din fund a lui, unde s'ar găsi aşezată masa, la care iau loc Christos şi cei 12 Apostoli. Apoi, el consideră că nu este bine ca o parte dintre Apostoli să întoarcă spatele privitorului, oricât ar fi fost de naturală această dispoziţie. Leonardo sacrifică verosimilul pentru anume nevoi de ordin estetic şi prezintă compoziţia cu toate figurile văzute din faţă. După obiceiul lui, schiţează o mulţime de studii pentru fiecare dintre figuri, pentru Christos în special şi pentru Sfântul Ioan. Ce dorea să reprezinte era, nu momentul în care Mântuitorul rupea pâinea, instituind prin aceasta taina cumineăturii, ci momentul în care declară discipolilor: „Adevăr, adevăr zic vouă, unul dintre voi mă va vinde".

Fig. 290. — *Leonardo: Isabella d'Este.*
(după Klassiker der Kunst, p. 275).

De aci mişcarea violentă, de protestare, de care sunt animate figurile. Redarea în mod plastic şi convingător a acestui sentiment viguros, oglindit deosebit pe faţa fiecăruia, după temperamentul său, era tocmai ceia ce căuta Leonardo. In imaginea expresiei figurilor, fiecare în legătură cu cele douăspreze temperamente variate al celor doisprezece Apostoli, el se învederează ca un maestru inimitabil, adânc văzător, adevărat, cu o bogată experienţă psihologică.

Intr'un prim studiu, Sfântul Ioan, ucenicul cel mai iubit al Mântuitorului, era arătat precipitându-se spre dânsul, aplecându-şi capul pe pieptul lui. Leonardo şi-a dat seama că gestul acesta ar fi prea sentimental, prea femenin. El

a imaginat atunci pe Christos singur, aureolat de lumina uneia din ferestrele din spatele său. Contrar tradiţiei picturale, nici unul din Apostoli nu are nimb. Singur Christos are capul înconjurat de raze, şi nu cu acea formă de cerc, niţel convenţională, pe care o găsim în toate tablourile, ci ca o lumină emanând din peisagiul lombard, clar şi delicat, care se întinde dincolo de sală şi se vede prin fereastră. Apostolii, în patru grupe, fiecare de câte trei, sunt legaţi între ei printr'un fel de linie armonioasă, ondulând, care se întinde de la o parte la alta a compoziţiei.

Din nenorocire această lucrare, pe care toţi contemporanii o considerau ca pe o minune, de o valoare la care nici o altă operă nu ajunsese până atunci, este astăzi într'o stare de ruină completă. Pictura, pentru Leonardo, nu era un scop, ci un mijloc. Omul acesta neliniştit şi cercetător, nu punea mai puţin preţ pe o maşină de invenţie mecanică, decât pe o operă pictată sau sculptată. Pentru el, toate aceste forme ale activităţii erau numai un drum spre cunoaşterea şi înţelegerea lumii, a forţelor ce ne conduc şi care trebuesc utilizate în favoarea omului. Ceea ce a dorit toată viaţa, era să fie cât mai în măsură să ştie şi să priceapă. De la el purcede adagiul „Adevărata înţelegere este fructul adevăratei iubiri".

Fig. 291. — *Leonardo: Cartonul cu S-ta Ana.*
(după Klassiker der Kunst, p. 208).

Din pricina aceasta, în orice întreprindere el n'are alt scop decât să se informeze, să ajungă să-şi dea seama despre toate. In afară de aceasta, în execuţia unei opere de artă el evită să urmeze drumul bătut de înaintaşii lui. Ce-l pasionează, ce-l excită şi-i aţâţă puterea creatoare, este să afle lucruri noui şi să ne convingă şi pe noi, despre ele, prin mijloace ne mai încercate. De aceia, renunţând la frescă, care fusese totuşi experimentată de nenumărate ori şi care îşi făcuse dovada, el, iscoditor cum era, imaginează o nouă tehnică bazată pe procedee recomandate de cei vechi, din antichitate, în care era vorba de o combinaţie de uleiu, cu ceară şi cu unele rezine. Efectul a fost că Cina n'a rezistat timpului şi s'a stricat puţină

vreme după ce fusese terminată. Din nenorocire, şi zidul pe care a fost aplicată s'a umplut de umezeală, iar pictura, nu destul de aderentă, s'a desprins, s'a exfoliat. Atacată de aer la suprafaţă, de umezeală şi de toate transformările chimice care se operau în zid, pe dedesubt, culorea a început să se cojească. Prin 1908 a fost restaurată într'o oarecare măsură. Astăzi însă ea nu mai este decât o umbră a ceeace a fost.

Când se prăbuşeşte guvernul lui Lodovico Moro, sub loviturile Francezilor, în timpul domniei lui Ludovic al XII-lea, Leonardo părăseşte pe fostul lui protector şi cere să fie primit ca artist şi inginer al curţii, de către învingătorul acestuia, de regele Franţei. Pentru noi, cei de azi, s'ar părea inadmisibil ca unul din supuşii tiranului Milanului, iubit de acesta, ajutat de el şi care până atunci îl servise cu credinţă, să ceară, în minutul chiar în care seniorul său este răsturnat, să intre în serviciul inimicilor. Dar nu trebue să apreciem lucrurile acestea cu sentimentele noastre moderne. De altfel, mai aproape de timpurile noastre, atitudinea lui Goethe nu este mult diferită de cea a lui Leonardo. Aceşti oameni, pentru care esenţialul pe lume era putinţa de a se realiza, se gândeau foarte puţin la împrejurări de ordin sentimental politic. Regele Franţei însă, nu-l poate satisface, cu toată marea admiraţie pe care a arătat-o pentru operele lui Leonardo, în special pentru Cina cea de taină.

Fig. 292. — *Leonardo: Gioconda.*

Leonardo intră atunci în serviciul Isabelei d'Este, la Mantua. Acolo i se cere să execute portretul Princesei, pentru care face un studiu, un desen extraordinar de veridic, care se găseşte astăzi la Luvru (Fig. 290). De aci el se duce la Roma, dar numai pentru puţină vreme, şi apoi se stabileşte din nou la Florenţa.

Acolo el strânge în jurul său câţiva discipoli şi întreprinde câteva opere însemnate, între care un carton, în mărime naturală, pentru o reprezentare a Sfintei Ana, a Fecioarei, a Mântuitorului şi a Sfântului Ion (Fig. 291). Aici, mai mult decât în oricare din lucrările anterioare, ne putem da seama de idealul artistic al lui Leonardo. El ajunsese atunci la un stadiu, în care orice dificultate de expresie, de ordin material, nu mai exista pentru el. Poate să se exprime fără reticenţe şi fără greş, adică să realizeze întotdeauna echivalentul absolut al ideei care-l stăpâneşte. Astfel ajunge el să realizeze figurile din această compoziţie, care sunt printre cele mai perfecte pe care le-a produs arta italiană.

Tot din această epocă există faimosul portret al Monei Lisa del Giocondo, astăzi la Luvru. (Fig. 292). Este un tablou, la executarea căruia Leonardo a pierdut câţiva ani. Inceput pe la anul 1502, el n'a fost terminat decât la anul 1506. Dacă este o operă pe lume, în jurul căreia s'au împletit legende, s'au făcut poezii, s'au creat romane, este de sigur faimosul portret al Giocondei. De altfel, încă de când trăia artistul, Vasari, între alţii, ne povesteşte fel de fel de detalii, mai mult sau mai puţin imaginare, în legătură cu el.

Intr'un peisagiu fantastic şi plin de mister, al cărui sens nimeni n'a ştiut să-l descifreze, în care se văd munţi abrupţi şi ape albastre, el a aşezat figura Monei-Lisa. Ea nu se deosibeşte prea mult, ca formă şi caracter fizic, de figura Madonei, din cartonul precedent. Ceea ce îi dă forţa, valoarea prestigioasă pe care o are în lumea întreagă, pe lângă perfecţia execuţiei, e zâmbetul enigmatic, provenit din contrastul dintre caracterul gurei, cu buzele schiţând un surâs, şi seriozitatea pătrunzătoare a ochilor. Inutil să adaog că, din punct de vedere al perfecţiei, adică al felului cum e pictată, nu e nimic pe lume care să-i fie comparabil. Leonardo însă, nefiind şi nedorind să fie un colorist, toată lucrarea este ţinută în tonuri mai mult sau mai puţin întunecate, aşa încât ea poate foarte bine să fie considerată ca o pictură aproape monocromă, în care tot accentul este pus pe perfecţiunea desenului şi pe subtilitatea expresiei. Din această pricină o fotografie, cu toate imperfecţiile inerente genului, ne dă totuşi o imagine destul de fidelă a portretului.

Ea a fost cumpărată de Regele Francisc I şi dusă în Franţa. A fost expusă mai întâi la Fontainebleau, în Palat, apoi în colecţiile regale, de unde a trecut în Muzeul Luvru. Este astfel una dintre operele lui Leonardo, a cărei istorie se poate urmări de la început, adică din momentul în care a părăsit atelierul artistului, până astăzi.

In 1515, Francezii invadează din nou Italia. Leonardo se întâlneşte cu Regele Francisc I şi primeşte propunerea acestuia de a-l însoţi în Franţa. Francisc I iubeşte pe bătrânul maestru, îl respectă şi, fiindcă îşi dă seama că el era strein de mediul în care trăia, vrea să-i asigure liniştea ultimelor zile, să-i faciliteze, dacă e posibil, creaţia unor noui opere nemuritoare. In acest scop, el îi dăruieşte un castel lângă Amboise, unde Leonardo se stinge la 1519, adică patru ani după intrarea sa în Franţa. In acest interval, el execută aşa numitul: Le Précurseur (Ioan Botezătorul tânăr) şi tabloul, care se găseşte la Luvru şi care reprezintă pe sfânta Ana, pe Christos şi pe Fecioară.

Suntem iarăşi în prezenţa uneia din acele opere rare, pentru care cuvântul „perfecţiune" ne vine în mod natural pe buze. Tabloul n'a fost terminat. Aşa cum este, se vede deosebirea între concepţia noastră, a modernilor, şi concepţia secolului al XVI-lea, despre cum trebue să apară o pictură. De multe ori artiştii secolului al XVI-lea considerau neterminat un lucru, care pe noi ne satisface cu atât mai mult, cu cât ne dă o impresie de spontaneitate, pe care nu o au totdeauna lucrările definitive.

La sfârşitul vieţei, Leonardo ne-a lăsat un portret al său, în sanguină. El se găseşte la muzeul din Torino. Sunt trăsăturile în ultima fază a vieţei, a acestui bărbat providenţial, unul din geniile cele mai puternice pe care le-a cunoscut lumea. Este destul să privim acest cap, pentru ca să ne dăm seama de toată adâncimea, de înălţimea gândirei, de complexitatea spiritului său. El pare mai bătrân decât cum trebue să fi fost în realitate, dată fiind vârsta

sa. Desenul şi forma gurii s'au modificat în aşa fel, încât par să exprime o amărăciune, o decepţie puternică. Ochii, sub sprîncenele stufoase, sunt pătrunzători, buni şi trişti. Părul şi barba care înconjoară toată faţa, dau ceva venerabil fizionomiei, apropie pe Leonardo de una din acele figuri de neuitat, pe care le vom întâlni la Michel Angelo: un Moise, sau unul din patriarhii Sixtinei, care ştiu toate, care cunosc toate, care şi-au dat seama de tot tragicul destinului omenesc. Aşa a trebuit să apară Leonardo către 1519, anul morţei sale. Regele Franţei se pare că l'a asistat în ultimele momente, l'a îmbrăţişat şi a dat ordin să fie înmormântat cu cele mai mari onoruri.

Fig. 293. — *Leonardo : Autoportret.*

Leonardo avea două mari calităţi pentru a fi un excelent profesor: spiritul său iscoditor, care nu se mulţumea niciodată cu aparenţele şi căuta să ajungă în miezul lucrurilor, apoi farmecul său personal, atracţiunea irezistibilă pe care o exercita asupra tuturor celor cu cari venea în contact. Această atracţiune decurgea din firea sa enigmatică, din distincţia, din blândeţea caracterului său, din lărgimea vederilor, din înţelegerea iertătoare pentru tot ce era omenesc. Dar, o personalitate aşa de covârşitoare, prin aceasta chiar devenea primejdioasă pentru cine ajungea în contact cu ea. Felul său de a vedea, nobil şi înalt, prestigiul artei sale, originalitatea concepţiilor, se insinuiază în spiritul şi în factura elevilor, îi stăpânesc, la unii transformă chiar cu totul personalitatea. Astfel, trecând în revistă pe cei mai mulţi dintre elevii săi, sau pe cei care i s'au proclamat discipoli, suntem miraţi de asemănarea dintre ei, de trăsăturile comune care se întâlnesc la toţi. In realitate, fiecare nu e de cât un ecou, o umbră, o imagine văzută în oglindă, a maestrului. Evident, unul sau altul din cei care erau mai talentaţi, a putut să se ridice de câteva ori, până la exprimarea unui punct de vedere ceva mai personal. In genere însă — şi toţi câţi au vizitat muzeele străine au fost izbiţi de aceasta — e foarte mare asemănare între ei. Vecinătatea şi învăţătura lui Leonardo le-a fost hotărât defavorabilă, cum se întâmplă de altfel de multe ori, când o personalitate prea puternică vine în contact prelungit cu naturi mai slabe. Ea anihilează aproape, sterilizează talentele celorlalţi. Cei mai cunoscuţi elevi ai lui da Vinci sunt: Ambrogio da Predis, Andrea Solario, Bernardino Luini, cel mai cunoscut dintre ei, şi Sodoma, acesta nu un elev direct, ci un discipol şi admirator al maestrului. Ei constitue în sec. al XVI-lea ceea ce s'a numit şcoala lombardă.

Toscan, ca şi Leonardo da Vinci, este încă **Michel Angelo**, ca şi acesta una din gloriile cele mai curate ale artei mondiale. Leonardo da Vinci e însă o fire meditativă, cercetătoare, aproape indiferentă la ceea ce ar trebui să-l atingă în mod direct. Michel Angelo este un suflet pasionat şi plin de foc, luând parte afectivă la toate evenimentele mari ale timpului, înclinat spre o interpretare pesimistă a vieţei, convins de fatalitatea care apasă asupra omului şi silindu-se să devină interpretul tragic al acestei suferinţe. E un solitar, poate fiind că nu se simte bine între ceilalţi oameni, dar mai probabil din orgoliu. De o energie neînfrântă, violent şi tăcut în acelaşi timp, explodând numai rare ori şi făcând atunci să tremure la accentele sale de mânie pe cei care veneau în contact cu dânsul, disprețuește onorurile şi măririle lumeşti, şi tratează chiar şi pe cei mari, pe Papa şi pe cardinalii cu care meseria sa îl punea în contact, cu o independenţă care ne uimeşte şi ne umple de admiraţie. Este poet, arhitect şi pictor, însă se consideră el însuşi mai ales un sculptor. Proclamă acest lucru şi îl pune în evidenţă ori de câte ori are ocaziunea s'o facă, nu numai fiindcă prin sculptură el consideră că se poate exprima mai direct şi mai liber, dar fiindcă ori care ar fi arta de care se serveşte — în afară bine înţeles, de poezie, — el este în primul rând un geniu plastic, sculptural. Trăeşte 88 de ani, de la 1475—1564 şi prin aceasta umple aproape un secol cu numele lui. Lasă o urmă neştearsă asupra artei, nu numai din pricina personalităţii sale titanice, dar şi pentrucă născut aproape odată cu cei mari ai Renaşterei, el supravieţuieşte aproape tuturor, cu excepţia lui Tiţian. Prin el, centrul vieţei artistice se strămută la Roma, de unde — în afară de Veneţia care are o existenţă aparte şi aproape nu se lasă influenţată de nici o altă şcoală, în secolul al XVI-lea — ea radiază asupra Italiei, asupra lumei întregi.

Două teribile fatalităţi apasă asupra vieţei lui Michel Angelo, — cum ne spune singur, — îl amărăsc, îi îngreuiază activitatea: monumentul funerar al Papei Juliu al II-lea şi mormântul Medicişilor, din Florenţa.

Işi începuse educaţia artistică în atelierul lui Ghirlandajo. Acolo el are ocaziunea — între altele — să vie în contact, mai ales prin gravuri, adică prin interpretări în negru şi alb, cu opera artiştilor nordici. Simte apoi o mare admiraţie pentru Donatello, ale cărui lucrări se găseau din belşug la Florenţa. Mai târziu, în urma unei călătorii la Bologna, cunoaşte şi arta lui Iacopo della Quercia, cu care, din punct de vedere al temperamentului, îşi găseşte mai multe puncte de atingere, decât cu oricare alt predecesor.

In vremea în care Michel Angelo se desvoltă, în care începe să practice sculptura, el e martor la Florenţa la mişcarea lui Savonarola. Călugărul cu suflet de văpaie, dictatorul vieţei morale florentine este o natură tot aşa de violentă şi de înfrigurată ca şi Michel Angelo. Amândoi sunt nemulţumiţi de ceea ce văd, indignaţi de societatea în mijlocul căreia trăiesc, însetoşaţi de dreptate şi de egalitate între oameni. Savonarola tună şi fulgeră în contra vieţii destrăbălate, în contra plăcerilor, în contra aplecărilor spre sensualism şi spre păgânism ale contemporanilor. El deşteptă în poporul de jos, în tineret mai ales, o reacţiune aşa de vie, încât la un moment, devine stăpânul oraşului. Michel Angelo este şi el sub impresia cuvintelor de foc ale teribilului predicator. La celelalte influenţe care contribue la formarea şi la cristalizarea însuşirilor sale, nu trebue deci uitată nici învăţătura lui Savonarola.

Michel Angelo, pentru ca să-şi exprime ideile pesimiste, se serveşte de trupul omenesc. Il consideră capabil să conţină toate pasiunile şi să le exteriorizeze în chipul cel mai elocvent, sub mâna unui artist destoinic. Cu fiecare mişcare profundă a sufletului, corpul reacţionează, muşchii vibrează, se încordează sau se întind, până la limita peste care o formă omenească s'ar frânge, s'ar nimici, figura se crispează, privirea fulgeră. Din pricina aceasta, niciodată poate mai mult decât în arta lui Michel Angelo, n'a existat o imagine mai convingătoare a omului fizic receptacul al tutulor pornirilor sufleteşti. Frumos şi puternic ca un atlet antic, el ne produce, în acelaşi timp, convingerea că stăpâneşte imense forţe sufleteşti latente, gata să isbucnească. Din acest punct de vedere arta sa se deosebeşte cu totul de arta clasică greco-romană, cel puţin de cea din marile epoce. Este caracteristică din acest punct de vedere o formulă, pe care unul din cei care ne-au raportat conversaţiunile sale cu Michel Angelo, ne-o dă cu privire la ideia pe care artistul şi-o făcea despre om, despre rolul trupului uman într'o operă de artă. El consideră că omul trebue să fie totdeauna figurat astfel, încât atitudinea lui să corespundă unei flăcări care palpită, care-i veşnic în mişcare, care tinde să se înalţe în sus. In adevăr, dacă analizăm o bună parte din lucrările sale sculpturale, vedem câtă analogie există între viaţa aceia stăpânită, însă clocotitoare şi teribilă, a figurilor lui Michel Angelo, şi între ideia de flacără, de ceva viu şi consumându-se pe sine însuşi, palpitând, mereu în mişcare. Deasupra trupurilor acestora chinuite, pline de muşchiulaturi eroice, ce stau să se frângă, el aşează în genere un cap care se remarcă prin gravitate, prin tristeţea lui adâncă şi îndurerată. Fiecare din figurile create de genialul sculptor pare conştientă de seriozitatea vieţei, de fatalitatea ce apasă asupra omului, o cunosc, se resemnează să o suporte.

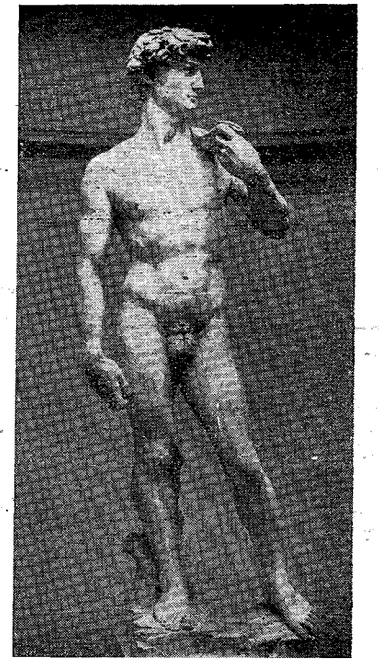


Fig. 294.—*Michel Angelo : David.* (după Propyl. IX, p. 462).

Opera sa e vastă şi variată. Ne vom opri la câteva exemplare de toţi cunoscute, ce au dus în lumea întreagă faima numelui artistului. Vom începe cu cele din tinereţe, mai ales că în ele se observă, mai mult decât în lucrările efectuate către sfârşitul vieţei, prestigiul pe care antichitatea l-a exercitat asupra lui. Michel Angelo admiră pe Apollo de Belvedere, ceea ce ne cam surprinde astăzi, admiră mai mult încă pe „Laocoon" (de curând descoperit, în 1522) şi arta frenetică a acestei epoci, în concordanţă cu sentimentul intim, cu idealul lui Michel Angelo însuşi.

Originea lui David, din Florenţa, colosul reprezentând pe tânărul păstor, învingătorul lui Goliath, are o poveste semnificativă pentru Michel Angelo şi pentru operele sale în genere. De multă vreme exista în curtea Domului un

bloc imens de marmoră, pe care un sculptor din trecut îl adusese acolo, dar pe care îl lăsase neatins, după ce-i dase câteva lovituri de daltă. Statul, senioria florentină, pun la dispoziţia lui Michel Angelo acest bloc enorm, cu condiţia ca acesta să facă din el o operă de artă. Michel Angelo schiţează atunci pe David, nu pe învingătorul care se întoarce de la lupta contra uriaşului, ţinând de păr capul tăiat al lui Goliath, ca Donatello şi Verrochio, ci pe luptătorul care îşi apreciază rivalul, îl măsoară cu privirea, pentruca să vadă cum trebue să-l atace şi unde să-l pălească. Trup de atlet tânăr, frumos, dar neamintind cu nimic proporţiile antice căci, în acelaşi timp, el e extraordinar de veridic. Fiecare parte pare copiată după natură, mulată şi mărită după un model fericit găsit. Sculptorul a pus accentul mai ales pe trei părţi din această statue: pe figura eroului şi în deosebi pe privirea lui, apoi pe cele două mâini, cea cu piatra şi cea cu praştia. (Fig. 294).

In prima parte a activităţei sale, în perioada de formaţie, Michel Angelo studiase şi operile grafice ale artiştilor nordici, am spus-o. Mai târziu el cunoaşte pe Apollo de Belvedere. In faimoasa Pietà, de la S-tul Petru din Roma, deşi ea poartă pecetea originalităţii într'un grad aşa de înalt, autorul ei este totuşi influenţat de concepţia nordică în ce priveşte draperia Fecioarei, de Apollo de Belvedere în ce priveşte proporţiile şi sentimentul cu care este tratat corpul Mântuitorului. Compoziţia este în formă de piramidă, trupul Fecioarei având rolul principal, formând adică baza puternică, prin stofa amplă ce se revarsă în jurul ei. Piramida este tăiată transversal de linia orizontală, însă mişcătoare ca o undă, a trupului Mântuitorului. Fecioara este tânără, abea ceva mai în vârstă decât fiul ei, şi într'o stare de durere stăpânită. Desperarea ei este imensă, însă mândria ei o opreşte să plângă şi să se lamenteze, ca în figurile multor înaintaşi, a unui Crivelli spre pildă. Este prea nobilă şi prea aristocratică ca să-şi arate în public sentimentele ei adânci. Iar trupul Mântuitorului se prezintă ca unul din lucrurile cele mai emoţionante din arta lui Michel Angelo, tocmai prin măsura, prin dis-

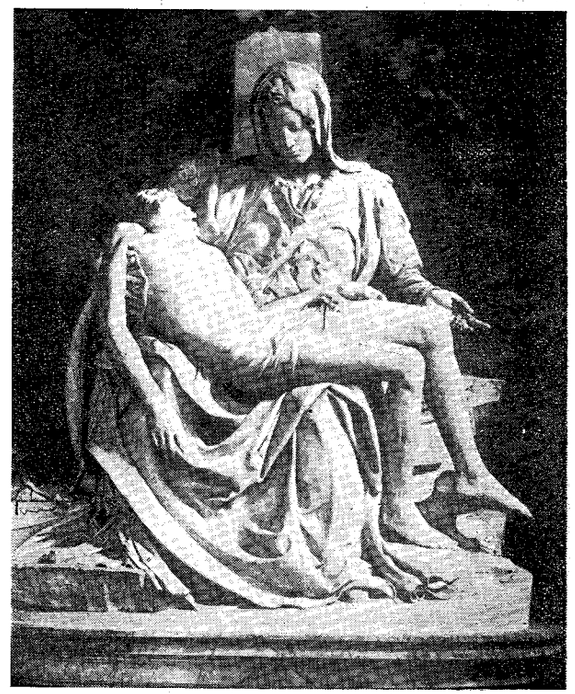


Fig. 295. — *Michel Angelo: Pietà.*

creţia şi prin graţia — lucru rar în arta lui — puse în această figură. (Fig. 295).

La Florenţa, între 1501—1505, Michel Angelo primeşte comanda de a efectua pentru Dom pe cei 12 Apostoli. Această comandă n'a fost executată. Artistul nu a avut vreme s'o întreprindă. Din ea însă există numai o singură statuă: Matei. Nu este sfârşită, dar e o operă care aruncă o lumină vie asupra metodei de lucru şi a resurselor de inspiraţie ale lui Michel Angelo, deci e bine să o analizăm (Fig. 296). Artistul lua un bloc de marmoră, în care erau oarecum ascunse figura, atitudinea trupului, a membrelor, întreaga statue ce proecta. Pe măsură ce da cu dalta, el desvelea forma, o libera, ca şi când ea ar fi fost închisă de toate părţile într'un fel de coaje superficială, pe care el o depărta încetul cu încetul. Evident, de multe ori el făcea schiţe mai înainte de a începe să sculpteze, însă schiţele acelea nu erau decât indicii foarte vagi, sugestii, care la tot pasul puteau fi influenţate de forma particulară a pietrei, de accidentele ce artistul întâlnea în ea. Blocul de marmoră din faţa lui îl excita, îi exalta închipuirea şi forţa creatoare. O operă ca S-tul Matei ne dovedeşte că o potrivire adâncă şi misterioasă exista între blocul de piatră şi artist, care nu făcea astfel decât să desprindă din materie forma pe care ea o conţinea virtual. De altfel, mai aproape de noi, Rodin, marele sculptor francez, proceda exact la fel.

Fig. 296. — *Michel Angelo : Matei.* (după Propyl. IX, p. 465).

Papa Juliu al II-lea, doritor să-şi construiască mausoleul, face apel la Michel Angelo, îl chiamă la Roma şi îl însărcinează cu această lucrare grandioasă, cum nu se mai văzuse în Italia şi pe care Papa intenţiona s'o aşeze în centrul Bisericii Sf. Petru. Dar opera aceasta, a cărei schiţă e executată de Michel Angelo cu aprobarea Papei, n'a fost niciodată realizată. Ea apasă însă ca o fatalitate dezastruoasă asupra întregei activităţi a maestrului. In 1542, adică 40 de ani şi mai bine din ziua în care fusese comandată, ea era departe de a fi terminată. Iar Michel Angelo, scriind unei feţe bisericeşti prietene, îi spune: „Mi-am prăpădit toată tinereţea, legat de un mormânt".

Fel de fel de greutăţi se ridicau, care împiedicau pe artist să-şi termine opera. De patru, de cinci ori el e nevoit să schimbe planul. De altfel, Juliu al II-lea moare în 1513 şi chestiunea mormântului devine o afacere de desbătut între artist şi moştenitorii aceluia. Nu putem intra aici în dealii, care ne-ar duce prea departe, însă, la un moment dat, când el avea totă dorinţa de a se achita de însărcinare şi de a continua execuţia monumentului, în urma intrigilor lui Bramante, arhitectul Sfântului Petru, care se temea ca monumentul imens, aşezat în mijlocul bisericii, să nu atragă singur privirile, Papa ordonă lui Michel Angelo (în 1508) să decoreze Capela Sixtină şi-i porunceşte să renunţe deocamdată la mormânt.

Fragmente în legătură cu mormântul Papei Juliu sunt astăzi în mai multe muzee: unele la Florenţa, altele la Luvru, altele încă pe mormântul, care tot a fost executat în cele din urmă, de proporţii mult mai modeste şi în loc să fie aşezat în Basilica Vaticană, a fost pus în San Pietro in Vincoli.

Un sclav (Fig. 297) trebuia să formeze o figură decorativă pentru unul din pilaştrii. Erau mai multe figuri, însă numai două au fost terminate: acest sclav, împreună cu un altul care se găseşte tot la Luvru, şi care apare într'o fază de execuţie ceva mai puţin înaintată. Primul reprezintă pe învinsul, pe care temperamentul său pasiv îl invită la renunţare, la supunere, la resemnare. In loc să se revolte în contra violenţei, el cedează ei şi piere. Celălalt, din contră, natură mai aprigă, îşi încordează toţi muşchii ca să rupă lanţurile care îl ţin legat, în timp ce fulgeră pe inamic cu privirea.

Una din figurile principale ale mormântului era statua lui Moise, care în opera definitivă a luat locul central. Moise este oarecum imaginea chiar a

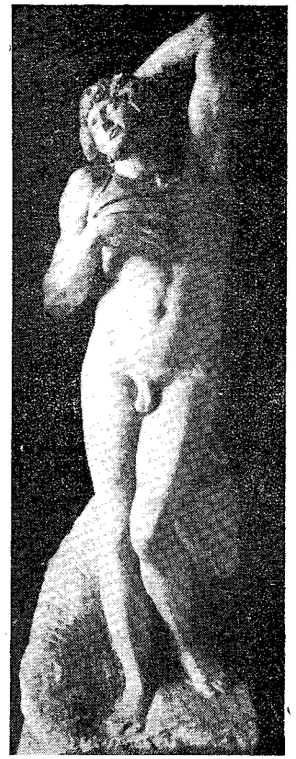


Fig. 297. — *Michel Angelo : Un sclav.*

Fig. 298. — *Michel Angelo: Moise* (după Propyl. IX. pl. XLVII).

lui Michel Angelo, nu portretul lui fizic, însă cel sufletesc. Patriarhul este închipuit în momentul în care, dându-şi seama că poporul se închină viţelului de aur, este gata să se ridice şi să-l certe, cu un gest de mânie. Este printre lucrările cu adevărat grandioase, pe care le cunoaşte arta. Privind-o, pricepem remarca unui cunoscut critic care spunea: dacă din mormântul lui Juliu al II-lea n'ar fi rămas decât această singură figură, el tot ar fi însemnat una din operele capitale ale artei. (Fig. 298).

Mormântul Medicişilor din Florenţa joacă aproximativ acelaşi rol în viaţa lui Michel Angelo, ca şi cel al Papei, din Roma. Artistul este silit la fel de fel de concesiuni, la tractaţiuni care-i amărăsc viaţa, la amânări, în definitiv nu poate nimic întreprinde în linişte. Aşa cum se prezintă astăzi, el este neterminat: O capelă în care, într'o firidă conţine statua lui Lorenzo de Medici, având în faţă o altă firidă cu cea a lui Giuliano de Medici, iar la dreapta şi la stânga fiecăruia, câte două din cele patru statui celebre, reprezentând momentele mai însemnate ale zilei: Amurgul, Dimineaţa (Aurora) Amiaza şi Noaptea (Fig. 299).

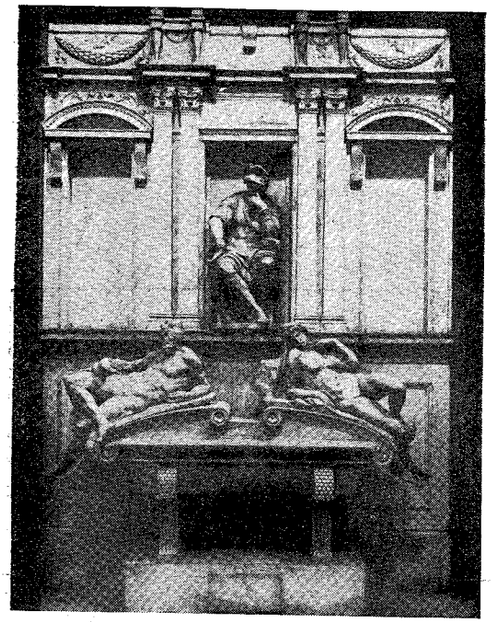


Fig. 299. — *Michel Angelo : Lorenzo Medici* (după Propyl. IX, p. 473).

Şi femeile, şi bărbaţii au trupuri eroice, supra umane, o musculatură atletică şi pe feţe o energie de semi-zei. Lorenzo de Medici este cunoscut ca: il Pensieroso, fiindcă artistul i-a dat atitudine de gânditor. Figura e modelată în umbră, căci lumina este proectată asupra figurei în aşa fel încât toată partea de sus este ascunsă de viziera coifului. In această capelă se găseşte figura Nopţei, celebră în lumea întreagă. Michel Angelo însuşi a lăsat despre ea patru versuri, pline de o adâncă melancolie. Noaptea este imaginată în opoziţie cu „Aurora". Aurora era o fată tânără, cu formele pline, cu multă frăgezime în trupul ei. Noaptea este o femee mai trecută, cu muşchii destinşi, cu linia trupului obosită. Exprimă însă ceva atât de desăvârşit în compoziţie şi în atitudine, ceva atât de dureros, în cât ea trece drept una din capodoperile lui Michel Angelo. (Fig. 300).

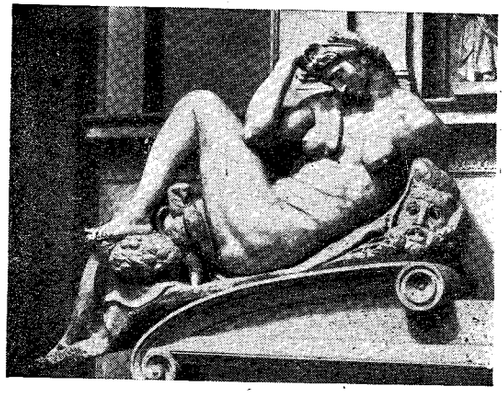


Fig. 300. — *Michel Angelo : Noaptea.* (după Propyl. IX, p. 473).

Intre 1508 şi 1512 artistul este însărcinat de Papă cu decorarea tavanului Capelei Sixtine. El protestează la început, invoacă nevoia de a lucra la mausoleu, obiectează că nu este pictor, dar Papa nu vrea să cedeze. La început, Michel Angelo imaginase alt plan, însă în urmă îşi schimbă gândul şi ajunge la decoraţia actuală, una din cele mai maiestuoase şi mai bogate în urmări din tot secolul al XVI-lea. Ea va determina în viitor linia după care se va desvolta ornamentarea plafoanelor.

Michel Angelo dă jos tot ce se executase până atunci în capelă, în părţile pe care trebue să le picteze din nou, face schele şi timp de patru ani lucrează pe spate, primind în ochi şi în faţă culoarea care cădea de pe tavan. Nimeni nu are voie să se urce şi să privească lucrul început, nici chiar Papa. Pontificile protestează, când ameninţă şi când se roagă, dar maestrul este neînduplecat. După patru ani, el dă jos schela şi în faţa tuturor apare minunea: un plafon de 40 de metri lungime şi 13 lăţime, la o înălţime de 25 metri, împărţit în compartimente, printre motive simulând cadre arhitecturale, fiecare compartiment cuprinzând o scenă din Biblie, dela Facerea lumii, până la Potopul lui Noe. Printre scene sau susţinând tavanul, Profeţii şi Sibilele anunţă pe Christos, sau genii, tineri goi — Ignudi — simbolizează forţa, tinereţea. Ei n'au decât un rol decorativ.

Fig. 301. — *Michel Angelo : Sibila Libică (studiu).*

Una din scenele cele mai cunoscute este Crearea lui Adam. Dumnezeu este imaginat în mijlocul unui vârtej. Omul, abia făcut din lut, este atins de Atot-puternicul cu degetele şi în chipul acesta chemat la viaţă. Adam este considerat ca una din cele mai perfecte întrupări ale bărbatului, din câte sunt în artă, egal în perfecţiunea lui cu unul dintre tinerii goi, pe care-l reproducem în figura 302.

In triunghiurile de deasupra ferestrelor, Michel Angelo aşează Sibilele. Cea mai graţioasă dintre toate, cea mai femee dintre ele — femee, cu rezerva pe care trebue s'o avem totdeauna în faţa unei figuri de Michel Angelo, în care orice trup are ceva din forţa şi din musculatura bărbatului— este Sibila Libică (Fig. 301).

In sfârşit, la vre-o 30 de ani distanţă după terminarea Plafonului Capelei, Papa Paul al III-lea îl însărcinează pe Michel Angelo să decoreze peretele care rămăsese gol până atunci. El se opreşte, ca subiect, la Judecata din urmă, tribunalul final, în care Christos judecător, adică pedepsitor al păcătoşilor, apare în mijlocul întregului neam omenesc sculat din morminte. In partea de

sus, într'un fel de vifor, de-a dreapta şi de-a stânga tronului lui Christ, sunt îngerii purtând instrumentele pasiunii. Este mărturia care îndreptăţeşte pe Christos să fie sever cu umanitatea. In mijloc, Christos, care ar putea fi — cum s'a zis — un fel de „Jupiter tonans". Alături de el, Maica Domnului, suavă, nevinovată, timidă, căutând să intervină în favoarea celor prea aspru pedepsiţi. Sus de tot, fericiţii, iar jos păcătoşii, unii înviaţi, stând în faţa tronului ceresc, alţi atunci eşind din morminte. Asistăm la un fel de cascadă ne mai pomenită de trupuri omeneşti, imaginate şi desenate în toate poziţiile, sub toate aspectele şi sub toate înfăţişările, cu racursiurile cele mai îndrăsneţe, pe care le cunoaşte arta. (Fig. 303).

Fig. 302. — *Michel Angelo : Un Ignudo (Sixtina)*
(după Propyl. IV, p. 144).

Michel Angelo era un geniu solitar, care evita societatea oamenilor. El îşi crease o lume a lui, aproape fără legătură cu lumea reală, în mijlocul căreia trăia, dela care se inspira, pe care căuta s'o exprime în operile sale. De aceea e greu să concepem o natură mai profund deosebită ca aceasta, decât cea a lui **Rafael Sanzio.** Pe când cel dintâi era un caracter violent, aproape ursuz, mândru şi distant, un izolat, o excepţie în oraşul în care crea operile sale, cel de-al doilea era plin de seducţie, răspândind în jurul lui simpatie, sociabil, vesel, fericit. Mediul înconjurător nu numai că nu îndepărtează pe Rafael de la gândurile sale, dar în anume momente ale vieţii avem parcă impresia că-l inspiră, că-l poartă, că-i face creaţia mai uşoară şi mai promptă. Era foarte simţitor la dragostea celor din jurul său, o primea cu plăcere, o aştepta, o căuta oarecum şi apoi o întorcea celor dela care ea venise, sub formă de opere nemuritoare. Pe cât de concentrat în gândurile sale era Michel Angelo, iubind singurătatea, ca să-şi păstreze firea curată, oarecum virgină de orice atingeri exterioare, pe atât Rafael era deschis influenţelor de tot felul, succesive, ori chiar simultane. Dă impresia celei mai complete armonii şi celei mai mari unităţi spirituale şi de ideal. Şi totuşi, rari sunt artiştii la care să se poată simţi, la care să se poată dovedi chiar ecouri venite din afară, mai multiple şi mai variate. Aceasta fiind adevărul, rămânem cu atât mai uimiţi să constatăm că operele sale au ceva atât de personal, o aşa de mare forţă de persuasiune, în cât caracterul lor apare cu totul original, şi nu se poate cu nimic confunda.

Aci stă secretul acestui mare geniu. El este în stare să cuprindă în sufletul său toate aceste multiple amintiri; după ce însă asimilase ceeace primise de aiurea, el pune peste tot marca personalităţii sale şi se prezintă într'o formă, care-i este absolut personală. După cum ne spune Delacroix, într'o formulă admirabilă, Rafael împrumută din toate părţile, în decursul vieţei sale întregi. Dar, împrumutând, el parcă nu face altceva, decât să ia înapoi un bun care-i aparţine, într'atât tot ce primeşte de aiurea se potriveşte cu firea sa. Astfel, putem afirma fără exagerare că aspiraţiile şi toate cuceririle picturei Renaşterei se întâlnesc în Rafael. El constitue sinteza supremă a acestei mişcări prodigioase şi devine oarecum figura ei cea mai reprezentativă. In el neliniştea iscoditoare a unora, avântul plin de credinţă al altora, panteismul şi sensualitatea păgână a unei a treia categorii se îmbină în chip natural. In el asperităţile şi nepotrivirile acestor tendinţe se armonizează, iar opera sa apare ca un fruct delicios şi matur al tuturor acelor operaţii, care au procedat venirea sa şi care au necesitat poate o sută de ani de frământări şi de experienţe pe terenul artei.

Fig. 303. — *Michel Angelo : Judecata de Apoi (fragment).*

A murit foarte tânăr, la 37 de ani, după ce trăise una din vieţele cele mai pline şi mai fructuoase. Imprejurările favorabile au făcut ca să nu-şi interzică nimic din ceea ce contribue la fericirea unei vieţi complete. Din momentul în care activitatea sa se poate urmări, el se prezintă ca o fiinţă seducătoare, o podoabă a Italiei acelor vremi. Trăeşte deplin, intens, se bucură de toate şi încearcă toate mulţumirile umane. Este făcut parcă să guste voluptatea prin spirit şi prin simţuri, într'un grad pe care nici un alt om înainte de el nu-l atinsese. Această dispoziţie îi vine de la firea sa intimă, de la constituţia sufletului său. Din această pricină poate, el a ajuns să ne dea în lucrările sale exemplarele cele mai armonioase de opere de artă din cât se cunosc.

S'ar părea chiar că şi moartea lui timpurie a fost, la urma urmei, pentru numele pe care îl va lăsa posterităţii, un avantagiu mai mult. Ea l'a scutit

chiar şi de cele mai mici atingeri ale slăbiciunei. a dispărut în momentul în care ajunsese în culmea gloriei, aşa că nimănui nu i-a fost dat să vadă declinul lui Rafael.

Evident, când îi comparăm viaţa cu cea a unui Rembrandt, a unui Tintoretto, a unui Michel Angelo, a unui Tiţian, când ne amintim că aceste genii au dat poate cele mai mişcătoare opere ale lor în ultimii ani ai existenţei, putem regreta, firește, faptul că Rafael s'a stins aşa de curând. Fără voia noastră ne punem întrebarea ce ar fi putut să devină un artist aşa de dotat, dacă ar fi atins limitele vieţii acelora ? Dar nu e mai puţin adevărat că alături de geniile cu o formaţie mai tardivă, cum sunt cele de care am vorbit mai sus, sunt şi altele, mult mai precoce, care, întocmai ca acei copaci atinşi de germeni maladivi pe care nimeni nu-i vede, se grăbesc să-şi dea roadele cât mai repede, ating culmea maturităţii la o perioadă relativ tânără şi dispar tot aşa de iute cum au apărut, lăsând în sufletele noastre o puternică nostalgie. Rafael aparţine, după toate probabilităţile, acestei ultime categorii. Trebue deci să considerăm sfârşitul lui, lamentabil din punct de vedere uman, ca încă un element de noroc în cariera artistului, fiindcă astfel el şi-a prezervat de decadenţă opera întreagă, dispărând tocmai în momentul în care ea ajunsese cea mai înaltă a lui expresie.

Fig. 304. — *Rafael : Visul Cavalerului.*
(după Focillon, Raphael, p. 13).

S'a născut la 1483 şi se stinge la 1520. Este umbrian şi se formează mai întâiu în Perugia. Când ne-am ocupat de şcoala desvoltată în această provincie, şcoală însemnată, vecină cu cea florentină, dar foarte deosebită de aceasta, am căutat să punem în evidenţă caracterele ei, care erau mai ales de graţie, de sensibilitate, de duioşie. Perugino, Pinturicchio erau în stare să facă compoziţii armonioase care fermecau pe oricine. Ele erau executate în genere în culori strălucitoare, dar deschise. Deşi desenatori interesanţi, uneori subtili, Umbrienii erau mult mai puţin făcuţi să redea pasiunea, vehemenţa, adică să exprime mişcarea fizică ori sufletească. Arta lor avea ceva duios, liric, dar static. Rafael este mai întâi influenţat de aceste caractere ale artei provinciei sale natale. Ne vom aştepta deci să întâlnim şi la el asemenea însuşiri şi aşteptarea noastră nu va fi înşelată.

Se formează sub disciplina tatălui său, un adevărat artist al Renaşterei, adică capabil să se ocupe nu numai cu meşteşugul zugrăvitului, dar şi să

aprecieze o poezie, să guste un text clasic, să se intereseze de o doctrină filosofică. Multe din aceste calităţi vor trece asupra fiului. Tatăl moare însă curând şi Rafael, la vârsta de 11 ani, rămâne orfan şi, aşa zicând, fără conducător. Intră atunci în atelierul unui elev al lui Francia (un artist bolonez destul de influenţat de Veneţieni) apoi, ceva mai târziu, în atelierul chiar al lui Perugino. Mai înainte însă de a fi luat un contact direct cu acest artist, mai înainte deci de 1500, el ne dă prima lui operă, datată, la 17 ani, Visul Cavalerului, astăzi la Galeria Naţională din Londra (Fig. 304).

Este o manifestare tipică a unui tânăr genial. Calităţile de prospeţime, de graţie, de lirism, pe care le semnalam în arta umbriană, dobândesc aci o expresie cu atât mai vie, cu cât ele se potriveau cu temperamentul femenin al artistului, accentuat încă de frăgezimea vârstei. Un cavaler adormit, în mijlocul unui vast peisagiu — în care se recunoaşte linia dulce a colinelor umbriene. In vis, el vede prezentându-i-se de o parte virtutea, de altă parte viţiul. Şi viţiul şi virtutea, adică cele două femei gingaşe care le personifică, seamănă ca două surori. Numai un mic simbol le deosibeşte: una ţine în mână o floare — sensualitatea, cealaltă prezintă o carte — studiul: Operă, în care artistul îşi arată pentru prima dată calităţile sale sufleteşti, — o simţire cu totul delicată şi naivă — astăzi cu atât mai semnificativă, cu cât tablourile din această perioadă a lui Rafael sunt rare. Ea este produsă înainte de contactul direct al artistului cu Perugino.

Fig. 305. — *Rafael : Logodna Fecioarei.*
(după Propyl. IX, p. 153).

Dacă această operă ne înveder eză un aspect al sufletului artistului, o alta, aproape contemporană: Cele trei Graţii, ne desvălue un alt aspect al lui tot atât de semnificativ, anume sensualitatea păgână, acea înţelegere deosebită pentru frumuseţea unui corp femeesc plin, pentru o atitudine, pentru ceeace Focillon numeşte în monografia sa despre Rafael „poezia formei", exprimată prin linie, prin mişcare, prin arabescul grafic al unei compoziţii desăvârşite. In pragul vieţii Rafael posedă toată adâncimea artei clasice, al cărui echivalent în pictură îl constitue o astfel de compoziţie.

Dar lucrarea cea mai importantă din această perioadă este Logodna Sfintei Fecioare, Lo Sposalizio, de la Muzeul Brera din Milano. Tot ceeace artistul îşi asimilase din contactul cu Perugino, cam la vârsta de 22 ani, tot ce el ştia şi putea, se deduce din această operă. (Fig. 305). Tablouri mai mult sau mai puţin asemănătoare întâlnisem în arta înaintaşilor, între alţii la Perugino.

însuşi, în decoraţiile de jos ale Capelei Sixtine, şi la Pinturicchio, în Santa Maria în Aracoeli. Compoziţia este bazată pe o grupare a personagiilor în faţa tabloului, pe planul întâiu, lăsând îndărătul lor un spaţiul liber, destul de vast, dominat şi mărginit la orizont de o frumoasă construcţie arhitectonică. Să nu pierdem din vedere că ne găsim în vremea în care creaţiile lui Bramante, în deosebi Tempietto, (din 1502) au impresionat puternic pe contemporani. Ce este interesant însă la acest tablou, în afară de armonia compoziţiei — care se întâlnea şi în lucrările lui Perugino, — este seninătatea, o atmosferă de pace, de linişte divină.

Rafael nu este un simplu imitator al artei profesorului său, ori câtă asemănare am găsi între această operă şi cele ale maestrului. El este solicitat de viaţă, doritor s'o exprime în lucrările sale. Incă din această epocă el nu se mărgineşte să reia anume tipuri, mai mult sau mai puţin convenţionale, şi să le introducă în compoziţiile sale. Tânăr încă, practicând şi el, cum se făcea în această vreme în mai toate atelierele, sistema de a lua figurile maestrului şi de a le prezenta în compoziţii noi, el nu se mulţumeşte numai cu această metodă facilă, ci foarte deseori, cum se observă mai ales în grupul de personagii din stânga, în care se disting câteva portrete ale timpului, el se coboară în mijlocul oamenilor, se interesează de figura lor, o schiţează, o adoptă ca un element veridic în această lucrare, pe care mulţi ar fi tentaţi s'o considere oarecum la baza Academismului.

In 1504, Umbria, care până atunci fusese o ţară liniştită, în care arta, ştiinţele, viaţa de curte şi plăcerile ei, mai mult sau mai puţin rafinate, se puteau desvolta în voie sub dominaţia unor principi luminaţi, este turburată de războaie, între altele de cele provocate de Cesare Borgia, fiul papei Alexandru. Rafael se vede nevoit să părăsească provincia în care se născuse şi să se stabilească la Florenţa. Aici găseşte unul din mediile cele mai propice pentru formarea unui artist. Florenţa acestor timpuri cunoaşte, e drept pentru foarte scurtă vreme, prezenţa între zidurile ei, atât a lui Leonardo da Vinci, cu natura lui iscoditoare, cu iscusinţa în a pătrunde misterul tutulor lucrurilor, cât şi a lui Michel Angelo, pasionatul admirator al forţei virile, trupeşti şi sufleteşti.

Rafael, de atunci celebru în provincia sa, căutat, încărcat de comenzi, îşi dă repede seama de tot ce-i lipseşte, comparat cu aceste genii. Vasari ne spune că începând dela această dată, dela 1504, el începe să studieze „ca un elev". La însuşirile pe care le poseda şi care nu puteau să aibă o prea mare trecere în Florenţa, el caută să adauge pe de o parte ştiinţa unora, pe de altă parte acea nelinişte, care face pe un artist ca Leonardo să nu se mulţumească cu aparenţa lucrurilor, să treacă dincolo de aspectul lor exterior şi să pătrundă în fundul sufletului omenesc, spre a descoperi acolo secretul existenţelor. Rafael studiază mai întâi şi înţelege, adoptă şi imitează: imitează când arta lui Leonardo, când pe cea a lui Michel Angelo, sau caută să le contopească pe amândouă. Este preocupat ca din toate curentele artistice ale timpului să-şi formeze o estetică nouă. Ea nu poate fi eclectismul, cum ar fi tentaţi să creadă unii, ci ceva mai adânc, mai substanţial decât acel amestec superficial de crâmpee de doctrină pe care-l vom întâlni în secolul următor, la naturi mai slabe, în şcoala boloneză. Eclectismul se mulţumeşte să ia din dreapta şi din stânga, cu răceală, cu oare care şiretenie, calităţi exterioare şi de multe ori nepotrivite, să le împreune spre a ajunge la un lucru perfect în teorie, rezultat din armonizarea contrastelor, dar lipsit de viaţă, în realitate. Rafael

convins de superioritatea înaintaşilor lui, caută să-şi asimileze ceea ce-i lipsea, cercetează cu pasiune lucrările lor şi nu ia din ele decât ceea ce convine temperamentului său.

In această epocă el dă naştere la multe din faimoasele lui Madone, adică la acel tip de femeie în acelaşi timp graţios, tânăr şi plin, care să reprezinte pe Fecioară la vârsta când a născut pe Christos, dar care să redea şi sentimentul maternităţii, nedeslipit de ideea pe care ne-o facem despre Maica Domnului. Printre ele trebuesc în deosebi semnalate : La Belle Jardinière, de la Luvru, şi Madonna im Grünen, din Viena.

Tipul acestor Madone a ajuns să fie ceva propriu lui Rafael, o creaţie nemuritoare a geniului lui. El îl obţinuse după ce trecuse prin multe încercări, după ce studiase operile lui Perugino, sau chiar pe cele ale lui Leonardo, le transformase, le confruntase. Formele sunt ample, dar totuşi pline de gingăşie şi dulceaţă. Intreaga lor făptură respiră suavitate, candoare, tandreţă. Compoziţia este de cele mai multe ori în formă piramidală. Madona constitue, cu capul ei, vârful piramidei. Baza piramidei este încă amplificată prin falduri le draperiei largi şi bogate. Apoi, de o parte şi alta, pentru o mai mare soliditate, Christos sau Sfântul Ion Botezătorul, ca prunci, sau alte ori alte personagii, susţin oare cum piramida. (Fig. 306).

Fig. 306. — *Rafael: La Belle Jardinière.* (după Propyl. IX, pl. XII).

Desenul lui Rafael a fost totdeauna asemănat, prin plăcerea pe care ne-o produce, prin arabescul elegant al liniilor, prin curbele lui armonioase, cu o melodie muzicală. Culoarea însă, dacă o comparăm mai ales cu cea a Veneţienilor, este mai puţin reuşită şi uneori chiar strigătoare. El nu ajunsese încă, cel puţin atunci, să stăpânească armonia tonurilor, să deprindă sentimentul veneţian pentru combinarea fericită a unor acorduri. In anume compoziţii vom întâlni chiar oarecare stridenţe, din acest punct de vedere.

In vremea contactului lui cu marii pictori florentini, în lovitura puternică ce o primeşte dela aceştia ,simţim parcă o oprire a fluxului vital al artistului. Din pricina teamei, la descoperirea atâtor lucruri esenţiale pentru arta lui, pe care nu le stăpâneşte încă, a sentimentului lipsurilor educaţiei lui de bază, îl simţim intimidat şi retractat. Este însă o fază trecătoare. Rafael se smulge acestor impresii şi în curând ajunge să domine în chip absolut toate mijloacele ce le oferea pictura, ca, de pildă, în Madona Ansidei (Fig. 307), un fel de sacra conversazione, azi la Galeria Naţională din Londra.

Fecioara Maria, pe tron, păstrând tipul caracteristic pentru Madonele lui Rafael, are în dreapta şi în stânga doi sfinţi. Graţie contactului artistului cu arta

lui Michel Angelo, aceste figuri încep să capete alte proporţii şi altă înfăţişare decât până atunci. La dobândirea acestui sens al monumentalităţii, l-a ajutat pe Rafael şi Fra Bartolomeo, tot un toscan. Fra Bartolomeo, natură severă, fusese atras de însuşirile unei arte despuiată de ori şi ce element de seducţie. Este destul să ne amintim că el se numără printre adepţii lui Savonarola. Această pictură, simplificată şi purificată, îl ajută pe Rafael să atingă în compoziţii mai multă expresivitate şi mai multă maiestate, calităţi pe care nu le-ar fi putut găsi la Perugino.

In mulţimea artiştilor enormi, care populau atunci oraşul Florenţa, Rafael nu ajunge să se impună. El se deosebeşte prea mult ca temperament de cei de acolo. Dacă n'ar fi părăsit acest centru, poate că n'ar fi isbutit să devină decât un pictor admirabil al graţiei, şi nimic mai mult. Ori cât ar fi de important farmecul, acel sentiment „peruginesc" pe care l-am întâlnit în prima fază a operei lui Rafael, el este însă departe de a rezuma totalitatea darurilor artistului. Norocul lui — împrejurările l-au servit întotdeauna — face ca Papa Iuliu al II-lea să aibă nevoe de un pictor pentru executarea planurilor lui măreţe. El face apel la Rafael. Acesta vine la Roma. De o dată se deschide înaintea sa posibilitatea nesfârşită de a se exprima, de a juca un mare rol pe o scenă într'adevăr mondială.

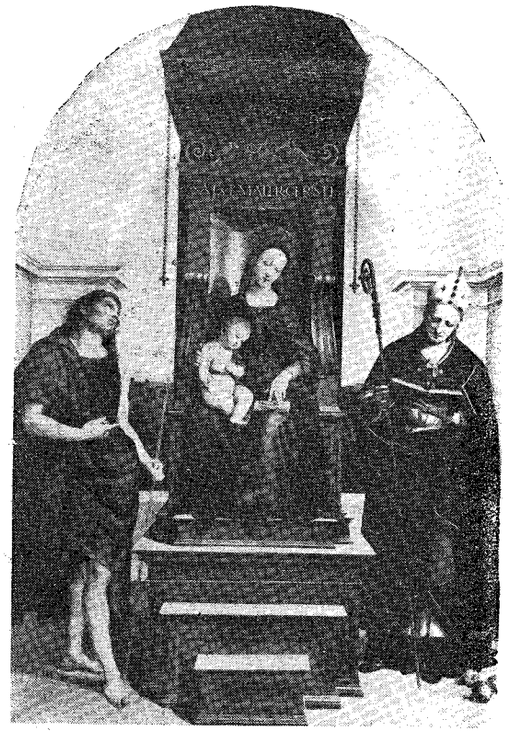


Fig. 307.—*Rafael: Madona Ansidei.*
(după Focillon : Raphael, p. 22).

Papa era muncit de gândul de a da o expresie plastică tendinţei lui de a crea un imperialism calotic, care să pornească din Roma şi care să cuprindă toată lumea cunoscută în acea vreme. Rafael i se pare omul în stare de a realiza un astfel de plan. Recomandaţia lui Bramante — un compatriot al lui Rafael — poate n'a fost streină de această alegere. In orice caz, Papa dovedeşte o perspicacitate care ne uimeşte, atunci când dintre toţi artiştii mari pe care îi poseda Italia timpului, el încredinţează acestui tânăr cu înfăţişare feciorelnică, care nu se remarcase decât poate prin opere mai mult graţioase, mai mult seducătoare decât puternice, decorarea Stanţelor Vaticanului.

In contact cu Roma, Rafael se simte un alt om. Arta veche completează ceia ce lipsea geniului său, acea idee de grandoare, de armonie liniştită şi nobilă, trăsătura fundamentală a sculpturii antice. Deci, transformat de ceea ce învăţase în Florenţa, îmbogăţit spiritual de contactul cu vechea

Romă, Rafael se crede capabil de a acoperi cu fresci — adică într'o tehnică pe care o mânuise foarte puţin până atunci — zidurile imense ale sălilor Vaticanului.

I se cerea să reprezinte în scene, care să se completeze unele cu altel, **triumful bisericei creştine.** Iată-l deci obligat să înfăţişeze, în decoraţii murale de mari proporţii, idei aproape abstracte. Rafael îşi dă seama că abstracţiile pure, alegoriile, nu pot interesa pe privitor. Ele trebuesc sprijinite pe contactul material cu viaţa. Şi astfel, în compoziţii incomparabile, în care pentru prima dată el ne dă măsura geniului său, ilustrează o serie de evenimente, care toate contribuiseră să întărească ideea puterei fără margini a catolicismului. Una din ele înfăţişează Triumful religiei în Stanza de la Segnatura Dar cea mai cunoscută dintre ele este, fără îndoială, Şcoala din Atena. (Fig. 308).

Alături de decoraţiunile de pe zid, în aceiaşi sală, mai erau decoraţii pe plafond şi în partea de jos (dedesubtul compoziţiilor mari), scene, alegorii ori personagii, care completau şi lămureau pe cele de mari dimensiuni. Aşa, de pildă, în Camera Semnăturei el a aşezat într'o lunetă reprezentarea Puterei, a Adevărului şi a Moderaţiunei. Am ales-o, ca să ne dăm seama de calitatea într'adevăr unică pe lume a artistului întru mânuirea liniilor armonioase. Toată scenă face impresia unui val care se întinde, se mlădiază, curge legănându-se, porneşte dintr'o parte, din stânga, şi se opreşte în dreapta, după ce în curbele cele mai graţioase, a parcurs toată suprafaţa. Fiecare din figurile acestea luate individual, este o perfecţiune de eleganţă şi de echilibru. Iar toate împreună ajung să formeze o linie de o armonie divină, fiindcă nu există alt epitet pentru a exprima plinătatea mulţumirei noastre. Suntem în adevăr la limita dintre arte, acolo unde muzica se confundă cu pictura, în care pictură aspiră să ne dea impresia muzicei. (Fig. 309).

Fig. 308. — *Rafael: Şcoala din Atena*
(după Hermann Grimm : Raffael, p 241).

In frescile din Vatican, coloritul lui Rafael, care până atunci avea ceva strident şi neplăcut, la contactul cu arta lui Sebastian del Piombo, Venetian care adusese cu el la Roma secretul armoniilor pline şi calde, ale şcoalei din oraşul său natal, suferă o ultimă influenţă. Rafael însă ştie s'o valorifice în aşa fel, încât să dea o nouă calitate picturei sale. Şi astfel, în scenele din Stanze, în care noblеţea, demnitatea figurilor este cu adevărat suverană, valoarea întregului se ridică încă prin armonia culorilor. Este greu să ne închipuim ceva mai nobil, mai desăvârşit şi mai impu-

nător decât cum se prezintă grupul curtenilor în Messa din Bolsena, bunăoară. (Fig. 310). Insuşirile de proporţie, de simplicitate, de măreţie, de noblețe, de graţie, amestecate toate la un loc, prezente în lucrările anterioare, sunt accentuate printr'un sentiment al realităţii, care în nici o frescă nu este aşa de evident ca aci. Grupul este format din tot atâtea admirabile portrete, care pot să şeazăă alături de cele mai strălucite imagini ale omului pe care le cunoşte, nu numai Renaşterea Italiană, ci pictura universală. Cele mai frumoase efigii lăsate de Ţiţian, de Rembrandt sau Velasquez, cele mai reuşite producţii ale lui Rafael însuşi, nu pot să întreacă impresia lăsată de grupul celor patru curteni. Pe de altă parte, fresca se găseşte, astăzi încă, într'o stare admirabilă de conservare, aşa încât aspectul ei actual nu e cu nimic mai pre jos decât în momentul în care fusese terminată de pictor.

Pe măsura ce execută aceste fresce, artistul e din ce în ce mai interesat, nu de corpul omenesc acoperit de draperii, nu de statura maestuoasă a demnitarilor sau a părinţilor bisericei, de odăjdiile lor de stofe scumpe, ci de

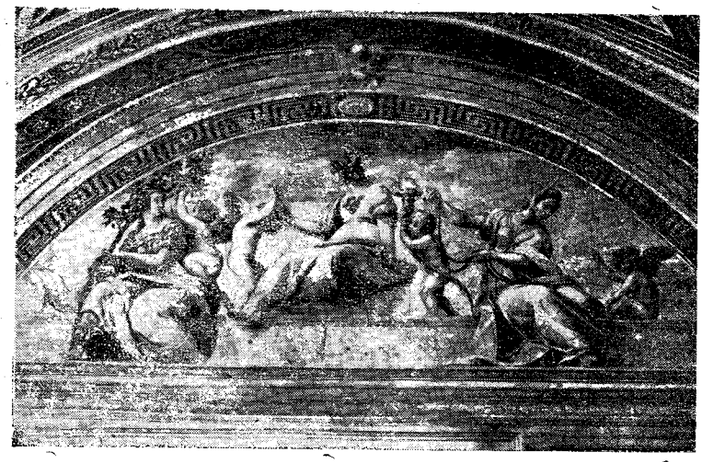


Fig. 309. — *Rafael: Alegorie. (Vatican)*
(după Focillon : Raphaël, p. 44).

trupul însuşi, de aspectul lui solid şi plastic, de arhitectura lui, de calitatea epidemiei. Şi astfel, într'o lucrare cum ar fi Incendiul mahalalei Borgo, el pictează o admirabilă purtătoare de apă, înfăptuire ideală a trupului femeiesc, alături de câţiva tineri, ideal al trupului bărbătesc (Fig. 311). Este echivalentul figurilor sublime pe care le-am întâlnit în opera lui Michel Angelo, atunci când am vorbit de personagiile care decorau plafonul Capelei Sixtine, de Sibile şi de adolescenţii goi.

O dată ajuns să înţeleagă şi să realizeze tipul ideal de frumuseţe al bărbatului şi al femeiei, bazate tocmai pe observaţia naturei, Rafael le va introduce în opera sa, ori de câte ori vrea să exprime o alegorie sau o scenă mitologică. In afară de camerile Vaticanului, lucrarea sa de căpetenie ca decoraţie murală este executată la Villa Farnesina, pentru bancherul Chiggi: Povestea lui Psyche şi Triumful Galateei.

Impodobirea Stanzelor, cartoanele pentru nişte tapiserii destinate să decoreze unele săli din Vatican, comandate de Papă, au avut un atât de deplin succes, încât Rafael este însărcinat — e drept, de Papa următor, de Leon al X-lea — să decoreze şi terasa şi loggia care dau din palat în spre curtea San Damaso. Pentru acest ansamblu ornamental, Rafael se inspiră dela pictura decorativă antică, dela aşa numitele groteşti, combinaţii de fel de fel de elemente amuzante: flori, fructe, măşti, figuri mitologice. Ele închid medalioane de mici dimensiuni, în care se povesteşte Biblia şi istoria lui Isus Christos, adică Noul şi Vechiul Testament.

La această dată Rafael venise însă în contact de aproape cu opera pictată a lui Michel Angelo, adică cu decoraţia Capelei Sixtine. De aceea nu este greu să distingem în ele o influenţă michel-angioleascâ.

Ca portretist Rafael ne-a lăsat lucrări prodigioase. Printre ele, nici una nu atinge valoarea portretului lui Castiglione, (Fig. 312) capodoperă neîntrecută poate nici chiar de Rembrandt. Se găseşte astăzi la muzeul Luvru.

Este o mare deosebire din punct de vedere al coloritului, între Rafael, atunci când execută fresci, şi tot el, atunci când pictează tablouri de „chevalet". In primele culoarea lui are adesea ceva nu destul de topit, de armonios. In portrete însă, el n'a mai fost preocupat de nicio altă idee şi a izbutit, instinctiv, lăsându-se condus numai de gustul lui, să ne dea acorduri de tonuri extraordinar de fine, opere în care desenul, pătrunderea psihologică şi coloritul, să fie în desăvârşită armonie.

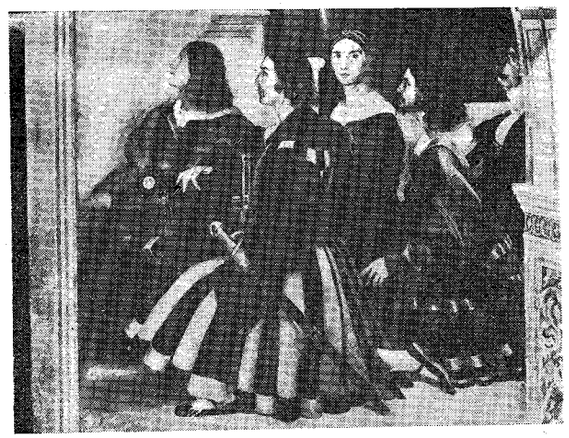


Fig. 310. — *Rafael: Messa din Bolsena (fragment)*
(după Hermann Grimm : Raffael, p. 369)

Rafael moare la 1520. Cu el se naşte şcoala romană. Este semnificativ faptul, că dintre toate oraşele mari ale Italiei, singură Capitala Papilor nu fusese în stare să întemeieze o şcoală de pictură originală şi de sine stătătoare. Transportându-se la Roma, efectuând marile decoraţii de care am vorbit, el devine întemeetorul unei şcoale noui, care vine să completeze celelalte manifestări ale artei italiene şi care chiar ajunge pentru viitorime să capete mai mare importanţă decât toate celelalte, cu excepţia Veneţiei. Michel Angelo, ce e drept, prin opera lui, nu puţin a contribuit în cea de a doua jumătate a secolului, să menţină şi să întărească prestigiul, lăsat moştenire Romei, de Rafael.

In studiile precedente ne-am ocupat de acei maeştri, a căror operă constitue cel mai bogat şi mai strălucit patrimoniu al epocei cunoscută sub numele de Renaştere. Totuşi, fiecărui din ei îi lipsea poate tocmai acea calitate, care

în ideile noastre despre Renaştere juca rolul cel mai însemnat. N'am întâlnit la nici unul, cu excepţia poate a lui Rafael, acel sentiment păgân de voluptate, de sensualitate naivă, care caracteriza pe artistul grec şi pe imitatorul său roman. Leonardo era un pictor prea intelectual, prea preocupat de idei, prea doritor să pătrundă în ce este ascuns dincolo de aparenţa şi de suprafaţa lucrurilor, pentru ca să se lase dus de bucuria simţurilor. Avea apoi o natură mult prea rezervată, mult prea insensibilă la o anume atracţie a materiei, pentru ca să facă loc şi sensualităţei în opera sa. Michel Angelo este simţitor la forţă, la pasiune, la vajnicul conflict din anume firi, în care puteri şi sentimente contrarii nu ajung niciodată să se împace. Rafael era dintre toţi cel care s'ar apropia mai mult de acea concepţie, cel care şi-a dat mai bine seama de efectul delectabil al artei, prin subiect ca şi prin execuţie. El însă este atent şi la alte probleme, care par să-l intereseze mai mult: la o armonie deplină, în opera de artă, calmă şi senină, la ritmul divin al formelor umane, luate individual, când e vorba de o singură figură, sau înăuntrul unei compoziţii de vaste proporţii.

Fig. 311. — *Rafael: Incendiul din Borgo.*
(după Hermann Grimm : Raffael, p. 317).

Cel care dintre toţi răsunde mai bine la noţiunea de om al Renaşterei sub imperiul artei păgâneşti, este însă **Correggio.** Este contemporanul celorlalţi, deşi ceva mai tânăr. Moare totuşi la o vârstă la care unii dintre ei, cum era Michel Angelo, mai aveau încă mulţi ani de trăit. Deşi face parte dintr'o generaţie ulterioară celei eroice a Renaşterei, îl putem foarte bine număra printre tovarăşii ei de luptă. El profită de ceeace ceilalţi aduseseră, fie care, ca note noui în arta italiană, strânge şi topeşte elementele de inspiraţie venite de la ei şi, în acelaşi timp, adaugă ceva dela el. Nu vom găsi în operele lui nici acea înălţime de cugetare, sau acea adâncime tragică de sentiment, pe care le-am constatat la un Leonardo sau la un Michel Angelo; vom întâlni însă în ele expresia unei aptitudini de a simţi tot ce este fermecător, tot ce este delicat, tot ce este atrăgător în lume, cu nervii mai mult de cât cu inteligenţa.

S'a născut la 1494 la Correggio — de unde îi vine şi porecla sub care e cunoscut în artă —, un sat lângă Parma. Adevăratul său nume era Antonio Allegri. Cuvântul allegro însemnează în italieneşte „repede", dar şi vesel, exuberant. Veselia, capacitatea lui Correggio să se bucure de viaţă este cu adevărat una din însuşirile sale capitale, aşa încât el şi-a meritat cu prisosinţă numele. Mai era încă numit de contemporani „lietto", cel mulţumit, cel bine dispus. Contemporanii îl botezaseră astfel din dragoste pentru el. Ei mai adăugau şi alte epitete, între care pe cel de „divino", nume pe care până atunci îl acordaseră numai lui Dante.

Se naşte deci la 1494, dintr'o familie de mici burghezi. Îşi face primele studii la Mantua, cunoaşte deci opera decorativă a lui Mantegna. Mantegna este, de sigur, un mare maestru şi un excelent model, însă sever, rigid, absolut contrar firei lui Correggio. El i-ar fi putut arăta cum se compune un tablou, cum se pot grupa personagiile, cum se cuvine să fie desenată, prezentată, drapată o figură, pentru ca să devie un element expresiv. Dar aceasta numai nu-l satisface pe tânărul pictor. Calităţile la care aspiră reprezintă mai degrabă ceva contrar. El ar dori ca într'o lucrare să nu apară unghiuri care să turbure frumuseţea unui contur, aşa cum întâlneam la Mantegna; să nu se vadă detalii prea contrastate, ori cute multiple, mergând în toate direcţiile, în draperii. Din contră, ceea ce-l preocupă este cum să îmbrace elegant o figură, sau goală, s'o facă să radieze prin strălucirea carnaţiei ei, s'o înconjoare de o dulce atmosferă, cum să niveleze asperităţile posibile, să facă să dispară tot ce este contrast supărător pentru ochi, să dea acea „enveloppe", adică să facă aerul să circule blând în jurul ei. S'a servit pentru aceasta mai ales de clar-obscur.

Fig. 312. — *Rafael: Castiglione.*
(după Schneider, I. pl. LXII).

Când am vorbit de arta lui Leonardo, am scos în relief darurile acestui geniu, progresele pe care le-a determinat în pictură, accentuând diferenţa dintre umbră şi lumină, nu ca un contrast şi ca un conflict între ele, ci ca însuşire a două elemente care se completează, ca şi în viaţă, care există deci şi care formează limitele extreme între care sunt cuprinse celelalte valori ce determină forma şi relieful figurei, ale trupului uman, gol sau îmbrăcat. Cu ajutorul tranziţiilor de la umbra cea mai intensă, la lumina cea mai puternică, pe care, în genere, le evită, şi pe una şi pe cealaltă, ca prea brutale, ei exprimă formele umane, ca şi aerul ce le înconjoară. Correggio a mers şi mai

departe. Era fără îndoială un mai dotat pictor, adică mânuitor al culorilor decât cum era Leonardo, cu toată superioritatea geniului acestuia. Correggio, posedând ca un dar rar acest mijloc de expresie, a isbutit să arate prin clar-obscur tot ceea ce făcea atractivă suprafaţa lucrurilor şi a fiinţelor şi ceea ce ne place în ea: luciul sidefos şi catifelatul pielii, puful uşor de pe orice epidermă, care dă impresia de dulceaţă, de moliciune, de delicateţă, grăuntele pielei, carnaţia, în sfârşit tot ceea ce face un deliciu din corpul şi înfăţişarea femeei.

Fig. 313. — *Correggio : Altar.*
(după Propyl. IX, p. 369).

Dotat cum era, înarmat cu ştiinţa pe care o câştigase din contactul cu Mantegna, el a mai cercetat poate şi opera altor maeştri. Toate acestea sunt numai supoziţii, fiindcă viaţa lui ne este puţin cunoscută. Astfel, se crede că a studiat şi arta lui da Vinci, altfel nu ne-am putea explica înrudirea isbitoare dintre anume opere ale sale şi compoziţiile maestrului milanez. Este apoi probabil că a mers şi la Roma, unde a văzut frescile Capelei Sixtine şi Stanţele lui Rafael. In orice caz, legenda spune că, cel puţin „Madona Sixtină" nu-i era necunoscută, căci se pare că înaintea ei şi-a dat seama că şi el este un pictor şi ar fi spus faimoasele cuvinte: „Anche io sono pittore".

Opera lui se compune dintr'o serie de lucrări, unele cu subiect religios, executate de prin 1517 până către sfârşitul vieţei, altele de caracter mural-decorativ, din care cele mai importante sunt destinate pentru cupola baptisteriului San Giovanni Evangelista şi pentru Domul din Parma. In sfârşit, către finele vieţei, el produce o serie de tablouri mitologice, păgâneşti, în care îşi exprimă tocmai sensualitatea de nuanţă antică, care se adaogă, graţie lui, ca o notă de completare la pictura din sec. XVI-lea.

Primul tablou care se poate data cu oarecare certitudine a fost executat către 1514, adică când Correggio avea vârsta de aproape 20 de ani. El se află la Dresda şi are ca subiect pe Madona cu Sfinţi. Să ne oprim puţin asupra lui. Este de proporţii însemnate. Ceva din felul de a compune a lui Giorgione se

simte şi în această operă. Din contra, dacă analizăm fiecare figură în parte, pe Ioan Botezătorul, de pildă, în ele întâlnim ecoul artei lui Leonardo da Vinci şi a elevilor acestuia, ceva din Precursorul de la Luvru sau alt personagiu leonardesc. Correggio a ştiut totuşi, chiar de atunci, să îmbine aceste sugestii, să le topească şi să facă o lucrare unitară.

Dela început chiar observăm două trăsături în arta sa: pe de o parte delicateţa, suavitatea — accentuez — cu o nuanţă sensuală, pe care el o pune în figurile femeeşti, chiar în figura Madonei sau în figura Sfintei care se găseşte la picioarele tronului; pe de altă parte — şi acest lucru se va intensifica cu timpul — atitudini mult mai mişcate decât cum am întââlnit la pictorii de Sacre Conversaţuni, de până atunci (Fig. 313).

Dar punctul cel mai înalt al carierei sale l-a atins Correggio atunci când a executat lucrări de pictură murală. A început să se manifeste în acest gen, care cerea dela cine îl practica o viziune şi o tehnică specială, executând la Parma, pentru o stareţă, Donna Giovanna Piacenza, fata unui bogat patrician piacentin, o decoraţie care trebuia să transforme o sală „le parloir", într'un fel de grădină de iarnă. Correggio a imaginat pentru bolta care acoperea sala o decoraţie inspirată de la groteşti. Loggile lui Rafael erau decorate în acelaşi gen, după cum ne amintim. Deasupra căminului el a destinat o scenă mai importantă, luată din viaţa Dianei. Iar în plafon şi-a închipuit o boltă, de care atârnă fructe şi flori, străbătută în toate direcţiile de ramuri de viţă. Vegetaţia luxuriantă lăsa totuşi câteva găuri, câteva lunete, prin care apărea cerul şi prin care se vedeau îngeraşi, singuri sau în grupe de câte doi. Jos, la marginea boltei, a pus o altă serie de decoraţii, care trebuiau să imite ornamente în stuc, în „trompe l'oeil". Fantezia pictorului, graţia şi spontaneitatea cu care se achită de această sarcină, l'au făcut în curând celebru. Nimeni în această epocă n'ar fi fost în stare să picteze trupuri de copii mai veridice, mai plăpânde, mai dolofane şi mai gingaşe, decât Correggio în această lucrare. Orcât de frumoasă ar fi, ea însă nu ne poate face nici măcar să bănuim valoarea şi excelenţa tablourilor murale de mai târziu.

Fig. 314. — *Correggio : Logodna S-tei Caterina (Luvru).*

Tot în această vreme, prin 1519, el a executat un tablou religios, care în opera sa se arată ca un fel de Aurora anunţătoare a unei zile radioase: este la Luvru şi reprezintă Căsătoria mistică a Sfintei Caterina. O soră a pictorului, Caterina, se măritase tocmai atunci, iar tabloul constituia darul de nuntă al fratelui. (Fig. 314).

In ea se manifestă însuşirile cu adevărat unice ale pictorului. Tabloul nu ne invită să medităm, cum ar fi făcut o lucrare de Leonardo: el nu ne agită nici nu ne frămîntă, ca o lucrare a lui Michel Angelo. Ritmul compoziţiei este plăcut, însă el nu se poate compara cu ritmul suveran pe care îl întâlneam la Rafael. Totuşi, poate că nici unul din aceşti maeştrii n'ar fi fost în stare să ne dea o lucrare care să meargă la inimă, cum a reuşit s'o facă Correggio. Aci apare în toată splendoarea modelul lui prin clar-obscur, metoda de a răspândi pe faţa şi pe trupul persoanelor acea dulceaţă, acea lumină fermecătoare şi suavitatea plină de tandreţe, caracteristice artei lui Correggio. Tipurile sunt apoi alese de o drăgălăşie fără seamăn. Facultatea de a simţi plăcerea, impresionabilitatea pentru tot ce era graţie de femee se vede aici mai bine ca oriunde. Este evident că dragostea de a picta trece dincolo de mulţumirea pe care în mod natural trebuia s'o simtă orice artist pentru redarea unui trup femeesc. Până şi în figura Mântuitorului apare satisfacţia, căldura cu care pictorul mângâe, aşa zicând, acel corp delicat de copil. Tabloul este exact cât trebue de creştin ca să poată să figureze într'o biserică, dar nu mai mult. Iar Sft. Sebastian, în fund, în mână cu o săgeată, singurul semn după care putem ghici că e vorba de un martir creştin, în realitate aminteşte mai de grabă o figură mitologică, un Satir, un Bacchus, un Apollo, aşa încât prezenţa lui într'un tablou relglios este aproape o inadvertenţă, dar extrem de seducătoare. Pictorul însă a ştiut să se oprească exact la limita de unde tabloul lui religios ar fi încetat de a mai fi o lucrare de pietate, pentru ca să devină o sursă de gânduri turburi de voluptate.

Dela 1520 până la 1530, adică timp de aproape zece ani, activitatea artistului este îndreptată mai ales într'o direcţie: decorarea Cupolei celor două monumente mai însemnate din oraşul Parma, unde el se stabilise. Această operă îi fusese încredinţată la întâmplare, căci, tânăr cum era, nimeni nu şi-ar fi putut da seama cu exactitate că acest artist era singur în stare să execute două ansambluri, aşa de prodigioase ca efect în arta italiană a secolului XVI-lea.

In prima, în cea de încercare, în cupola S-tului Ion, el a reprezentat Înălţarea Domnului. Pe restul zidurilor a ales o Incoronare a Fecioarei, care astăzi se găseşte fragmentar în muzeul oraşului, şi un Sft. Ion Evanghelistul — care era tocmai patronul bisericei — şi din care a rămas foarte puţin. Dar silinţa şi-a dat-o în deosebi cu decorarea cupolei. A imaginat-o în alt spirit, de cât cei care-l precedaseră, deşi este greu de admis ca artistul să nu fi avut ştiinţă de lucrările grandioase care se săvârşeau la Roma, tocmai atunci. Aceasta nu este numai o presupunere, este aproape o certitudine, căci chiar aici tipul lui Christos este foarte aproape de cel din Transfiguraţia lui Rafael, ultimul tablou al maestrului.

Dar Correggio nu s'a mulţumt cu stilul predecesorilor lui: el imaginează bolta bisericei ca un spaţiu infinit, prin care cei din năuntru comunică cu bolta cerească: o spărtură imensă pe unde intră aerul, norii şi lumina. Pentru ca să evoce cortegiul fericiţilor, care se înalţă din locul unde este zidită

biserica şi merg spre Paradis, el a recurs la toate descoperirile picturei, făcute pas cu pas şi pe care înaintaşii lui le practicase cu mult mai multă timiditate. Aşa este întrebuinţarea aproape exclusivă a racursiului şi perspectivei plafonante. Pentru ca să producă sensaţia fizică că bolta bisericei a dispărut; că vedem apărând cerul, populat de fiinţe supranaturale, îngeri sburând, Christos înălţându-se, Apostolii uimiţi, privind de jur împrejurul unei balustrade de nori, la Inălţarea Mântuitorului, evident că artistul nu se putea servi numai de procedeele înaintaşilor. Ii trebuia ceva nou. Aşa el a pus în practică ultimele cuceriri ale picturei, mai ales perspectiva plafonantă. Şi se întâmplă lucrul acesta extraordinar, că pictorul care s'a servit pentru prima dată siste-

Fig. 315. — *Correggio: Cupola baptisteriului, Parma.*
(după Propyl. IX, p. 374).

matic de aceste procedee ale ştiinţei picturale, este şi cel care le duce până la ultimele limite la care se putea ajunge. Astfel, toţi marii artişti decoratori de mai târziu, cu toate că vin după Correggio, cu toate că vor profita de progresele artei pe alte tărâmuri, sunt departe de a stăpâni în acelaşi grad ştiinţa, cu care Correggio evocase spaţiile infinite. Nici Veronese, nici Tiepolo, după el, nu-l vor întrece. Privit de jos, un astfel de subiect ne dă într'adevăr

impresia unui vârtej de nori şi de figuri, care se avântă spre cer, la înălţimi infinite. (Fg. 315).

Dar punctul culminant al artei lui Correggio şi, după unii, punctul culminant al picturei murale de totdeauna, este atins în Cupola Domnului din Parma. Domul era de dimensiuni mai mari decât Baptisteriul San Giovanni. Correggio, care îşi pusese în practică teoriile şi îşi cunoştea posibilităţile, în această lucrare năzueşte să ajungă şi mai departe. Imaginează să reprezinte momentul în care Fecioara, după moarte, se înalţă la cer, unde este primită de Christos. In mijlocul cupolei el pune figura Mântuitorului, iar de jur împrejur un adevărat roiu de îngeri. Nu se văd decât fragmente nenumărate de persoane, din fiecare figură nu apar decât porţiuni printre nori delicaţi, draperii care sunt parcă absorbite de o putere contrală şi ridicate la înălţimi prodigioase, totul într'un uragan fără nume. Niciodată până atunci arta nu dase o impresie de avânt irezistibil spre cer, de proporţiile celui din această

Fig. 316. — *Correggio : Plafonul Domului din Parma (fragment).*
(după Klassiker der Kunst, p. 103).

lucrare. Unul din autorii germani care se ocupă de ea (Paul Schubring) îşi închipue impresia celor care pentru prima dată au văzut-o, atunci când schelele au căzut şi când decoraţiunea a apărut în toată măreţia ei înaintea credincioşilor, ca pe cea pe care au avut-o primi auditori a lui Tristan şi Isolda: ceva inefabil, ne mai simţit de neamul omenesc, a trebuit să străbată atunci sufletele.

Inelul format de cetele îngereşti, de miriadele de îngeri care însoţesc sborul Fecioarei, este întrerupt de nori, iar de jur împrejur sunt alte figuri aşezate în mod simetric, de o parte şi de alta a unor lunete, făcute tocmai ca să proecteze lumina asupra decoraţiunii (Fig. 316). La colţuri, în trompe, de proporţii uriaşe, sunt sfinţii patroni ai oraşului Parma.

Acest ansamblu maiestos este punctul de plecare al tuturor decoraţiunilor de biserici, destul de numeroase, dela sfârşitul sec. XVI-lea încoace. Construcţiile din această vreme sunt sub influenţa Contra-reformei. Ştim că, din pricina primejdiei care ameninţa catolicismul ca urmare a Reformei lui Luther, Papa, cardinalii şi şefii bisericei, se gândesc la o eliminare din sânul ei a tot ce dăduse prilej de critică în organizaţia cultului şi viaţa zilnică a credincioşilor. Această mişcare este cunoscută sub numele de Contra-reformă. Printre efectele imediate ale reacţiunei este şi crearea ordinului Iezuiţilor. Noul ordin prosperă foarte repede, ajunge o mare putere, ceeace-i permite să zideascâ enorm de mult. Cele mai numeroase din bisericile lui, între altele Gesu şi Sant Ignazio din Roma au plafoane, în care se vede aceiaşi tendinţă de a reprezenta imensitatea cerului şi în care mii de figuri circulă, sboară, se avântă spre Paradis. Correggio este la originea acestui stil, care va ajunge în secolul XVIII-ea, cu G. B. Tiepolo, la apogeul lui.

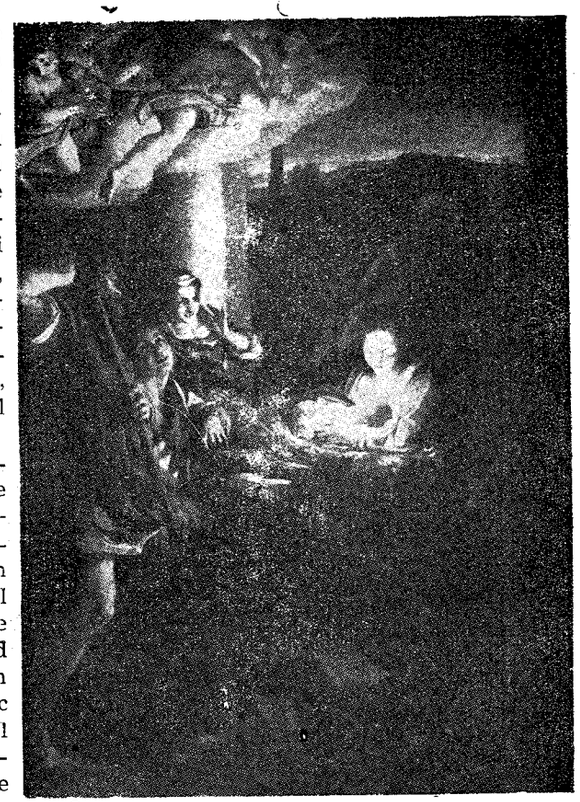


Fig. 317. — *Correggio: Noaptea.*
(după Propyl. IX. p. 271).

Dar şi în această perioadă Correggio n'a încetat de a executa tablouri religioase. Toate aceste gesturi teatrale, care se vor repeta în mii de exemplare în secolul următor, acele vestminte umflate de vânt, fluturând la dreapta şi la stânga în operele Barocului, se găsesc în germene aci. Cu gustul şi cu măsura care caracterizează pe Correggio, el ştie să se oprească, pentru ca asemenea detalii să nu devină „manieră" şi să nu impresioneze rău. Imitatorii lui nu mai posedă nici tact, nici gust, ei depăşesc natura şi intră în adevăratul baroc.

Şi în privinţa luminatului unui tablou, Correggio este un inovator. In opera numită noaptea, din Muzeul din Dresda, (Fig. 317) el caută să studieze şi să redea efectul pe care un isvor de lumină, — în cazul de faţă provenind dela Christos de curând născut, — îl produce noaptea, adică efectele de eclerai de care o lumină centrală şi artificială, străbătând întunericul nopţei, le

aruncă pe feţele privitorilor. Este exact problema de care va fi mai ales preocupat Rembrandt, ca şi Caravaggio în sec. XVII-lea, problemă la care aceştia au adus atât de interesante contribuţii, şi care constitue unul din elementele esenţiale de atracţiune ale artei lor asupra noastră. Şi din acest punct de vedere, Correggio se găseşte la originea unei tendinţe importante. Câteva încercări de a reda efectele luminei artificiale în întuneric nu lipseau nici înainte de Correggio, între altele în stanţele lui Rafael, ca de pildă cea în care Sfl. Petru este reprezentat în carceră. Tabloul lui Correggio este însă o soluţiune mai reuşită şi mai conformă gustului modern.

Fig 318. — *Correggio: Jupiter şi Antiopa* (după Aubert, II. p. 31).

In ultima parte a vieţii sale Correggio a executat o serie de tablouri mitologice pentru curtea din Mantua. Ele se găsesc astăzi răspândite în mai multe muzee. Ne mai fiind legat de sentimentul creştin, ne mai temându-se de revolta pe care o putea deştepta în sufletul unuia sau altuia o interpretare prea riscată, prea sensuală, prea păgână a unei scene religioase, Correggio se găseşte în largul lui de astă dată. Tot ce putem să ne închipuim mai plin de avânt tineresc, de satisfacţie sensuală, aproape animalică; este concentrat în aceste lucrări. Ne vom opri la cea mai renumită dintre ele, la Antiopa de la Luvru, cea mai bine păstrată, omagiu regesc adus corpului şi graţiei femenine. (Fig. 318).

Correggio moare la o vârstă foarte tânără, la 40 de ani. N'a avut propriu zis şcolari, însă Permigianino, din Parma, s'a inspirat din opera lui şi se poate considera ca un discipol.

Tabloul artei italiene în sec. al XVI-lea ar fi foarte incomplet, dacă nu am consacra un capitol din acest manual şcoalei veneţiene. Veneţia Renaşterii deţine un rol politic capital printre cetăţile şi stătuleţele italiene. Din cauza bogăţiilor acumulate prin comerţ, ea poate să continue să trăiască o viaţă de fast şi de plăceri şi să încurajeze producţia industriilor de lux de tot felul. Este de aşteptat ca şi pictura şi celelalte arte să se desvolte în aceeaşi măsură şi să ia astfel o mare amploare, beneficiind de o asemenea situaţie. Mai mult încă, spre deosebire de alte şcoale italiene, aici mai ales se practică acea pictură de colorişti, care va avea cea mai puternică influenţă asupra producţiei artei europene din veacurile următoare.

Şcoala romană, cu Rafael şi Michel Angelo, prin calităţile de stil pe care aceştia le introdusese, va avea imitatori în tot Apusul, curând după secolul al XVI-lea. Doctrina celor din Roma se bazează, în primul rând, pe grandoarea formei şi pe armonia compoziţiei. In fond însă, această concepţie apelează mai de grabă la inteligenţa artiştilor, decât la calităţile lor de sensibilitate, ori chiar la simţurile lor. Din această pricină, cu toate că Rafael şi Michel Angelo au fost modelele la care artiştii viitorului au revenit în nenumărate rânduri, totuşi, tocmai din pricina acestor înalte principii mai degrabă raţionale, cei care au izbutit să ne dea opere însemnate, pornind dela asemenea norme estetice, au fost puţin numeroşi.

Şcoala veneţiană însă se adresează simţurilor. Ea, produce o pictură pentru ochiu şi ne procură astfel o plăcere imediată, o „delectaţie", care apoi se transmite întregei noastre fiinţe. Ştim însă că pictura este prin excelenţă arta ce încântă văzul. Este aproape un adevăr banal s'o afirmăm. De aceea, o şcoală care se distinge prin calităţi de ordin coloristic, prin rafinamentul şi prin veselia tonurilor, va răspunde cu deosebire acestei definiţii. Ea va fi admirată şi apreciată, atât în epoca în care se va fi produs, cât şi mai târziu. Ori de câte ori va fi vorba, în secolele următoare, de un adevărat pictor, acesta se va lăsa prins de farmecul Veneţiei. Aşa a fost cazul lui Rubens şi al elevilor săi; aşa este cazul lui Poussin; aşa este cazul pictorilor spanioli; aşa are să fie cazul, în secolul al XIX-lea, cu marele şef al şcoalei romantice, cu Delacroix. Iată de ce este absolut necesar să completăm tabloul artei Renaşterei italiene cu o analiză, fie cât de sumară, a pictorilor veneţieni.

De unde provenea superioritatea acestei şcoli asupra celorlalte, contemporane, şi în ce consta această superioritate? Este un lucru greu de stabilit şi greu de analizat, cu cât mai mult cu cât, dacă vom spune — cum se face obişnuit — că Veneţia era mai sensuală decât Florenţa, aceasta din urmă. fiind mai de grabă aplecată spre producţiele inteligenţei, n'am rezolvat problema. In realitate ar trebui tocmai să demonstrăm de ce Veneţia era mai sensuală.

Această însuşire se pune în genere în legătură cu mediul geografic şi cu împerjurările de tot felul în care a crescut şi s'a desvoltat cetatea din lagună. Evident, este în această explicaţie mult adevăr, fără să putem pretinde că ea singură ne dă cheia problemei. Aci, în lagună, lumina are o calitate rară, pe care n'o întâlnim nicăeri aiurea, nici chiar în celelalte oraşe ale Italiei. Sunt nuanţe de culoare şi, ca o consecinţă, aspecte ale oraşului, de o frumuseţe aproape ireală, în acest loc binecuvântat, jumătate mare, jumătate uscat, adevărată cetate de vis. O cetate de vis prin arhitectura ei reflectată de pretutindeni în apa care se mişcă; cetate de vis prin armonia de tonuri delicate, într'o continuă vibraţie, care distruge conturele şi le înlocueşte cu un fel de tremurare perpetuă a petelor de culoare. Locuitorii, crescuţi în acest mediu, au ajuns să se deprindă să trăiască o viaţă mai voluptoasă, de cât restul lumei, şi să se bucure de ea cu toate simţurile, nu numai cu cel vizual. Aşa se explică de ce întâlnim aici, mai ales în epoca Renaşterei, serbări în care demnitarii înalţi ai Republicei, în cap cu Dogele, urmaţi de toată populaţia, în costume bogate, parcurg puţinele străzi sau piaţa San Marco, în lung şi în larg, sau, în gondole, canalele, fără să mai vorbim de baluri, de concerte sau de alte petreceri. Dragostea pentru cortegii somptuoase, pentru muzică şi banchete, pentru stofele splendid colorate,

unele venite din Orient, altele lucrate aici, pentru covoarele din Persia şi Asia Mică, pentru smalţuri şi mozaicuri — în epoca veche — este un lucru adânc simptomatic. Prin acest spectacol ochiul Veneţianului se obicinuieşte cu o anumită armonie de culori, o cere, şi tot ea îl face capabil să înţeleagă — mai mult decât pe ceilalţi locuitori ai Italiei — o operă de artă, în care accentul se pune tocmai pe colorit. Această tendinţă apare dintru început. Ea se poate urmări pas cu pas în progresul ei, care îşi atinge culmea atunci când Veneţia se găseşte în epoca cea mai strălucită, adică la începutul sec. al XVI-lea.

Culoarea însă nu este singura calitate pe care o întâlnim în lucrările Veneţienilor. Ea se bazează, la rândul ei, pe o cunoştinţă exactă a desenului, pe o posesiune completă a formelor. Desenul este însă la ei altfel conceput. Chiar la cei foarte mari, la un Tiţian, el nu apare niciodată pe primul plan, cum se întâmplă la un Michel Angelo, pentru a compara două genii de egală mărime, ci este întru câtva ascuns, făcând loc, ca să ne impresioneze, la acea armonie caldă a tonurilor.

Intr'unul din capitolele trecute am făcut o scurtă analiză a şcoalei veneţiene primitive. Am văzut — cu acea ocazie — că în Veneţia arta Renaşterei se desvoltă mai cu întârziere de cât în celelalte regiuni, cu siguranţă mult mai târziu decât la Florenţa. Maeştrii veneţieni rămân multă vreme fideli unor practice şi unor principii mai arhaice. In orice caz, înainte de perioada de mare înflorire de care ne vom ocupa acum, şi care începe cu Giorgione, ei se pot împărţi în trei caegorii: unii, care au păstrat un contact mai strâns cu arta orientală. I-am văzut desvoltându-se la Murano, continuând un curent de aparenţă gotică, până către sfârşitul secolului al XV-lea şi culminând în arta unui Crivelli. Forma la ei este destul de angulară şi cam înţepenită, aşa cum apărea de multe ori şi în tablourile gotice. Tonurile au însă, chiar de atunci, toate calităţile admirabilei dispoziţii veneţiene, cu acele nuanţe adânci şi limpezi de smalţ, cu căldura unor acorduri în care verdele, roşul şi foarte mult aur sunt notele dominante.

Alături de această şcoală arhaizantă, dacă o comparăm cu restul Italiei, întâlneam şcoala ieşită din atelierul familiei Bellini. Jacopo, Gentile şi Giovanni, nu sunt de loc insensibili la ceea ce se petrece în jurul lor. Ei au luat contact cu şcoalele importante italiene, mai ales cu cele din vecinătate şi, în primul rând, cu cea de la Verona, din preajma marelui Mantegna. Tot în legătură cu Mantegna şi tot prin acesta, familia Bellini primeşte câteva din cunoştinţele inspirate de arheologie, deci în raport direct cu Renaşterea propriu zisă. Ca şi la Mantegna, această cunoaştere a antichităţii se traduce printr'un spirit care obligă formele antice să se adapteze, mai mult sau mai puţin, concepţiei gotice. Intâlnim deci şi la familia Bellini, ca şi la Mantegna, un tip de umanitate, din care lipsesc încă admirabilele forme majestuoase şi ample, pe care le constatăm în şcoala romană. Perfecţunea desenului este tot aşa de mare, ca la oricare alt artist, trupurile însă n'au ajuns la acel echilibru plin, fermecător, înrudit cu cel al artei greceşti, pe care îl vom constata la Rafael, la elevii şi emulii acestuia. Omul este ceva mai uscat şi mai osos, chiar decât în şcoala florentină. Spiritul nou, al Renaşterei, derivând din asimilarea idealurilor greceşti clasice sau ale antichităţii romane, nu-şi făcuse încă apariţia la Veneţia. Şi una şi cealaltă din aceste două şcoli veneţiene păstrează încă destule legături cu trecutul, pentru ca să nu le putem considera în întregime moderne.

Intre aceste două tendinţe, ne aducem aminte, am constatat şi o a treia, reprezentantă de pictori naratori, de „novellieri" în pictură. In fruntea lor se găsea acel artist candid şi fermecător care era Carpaccio. O dovedesc multe dintre operele sale, dar mai ales faimoasele povestiri ale legendei Sfintei Ursula.

Toate trele nu posedă marea putere de sugestie plastică şi nici arhitectura severă a compoziţiilor florentine. Ele însă ştiu să vorbească mai mult ochilor, ne fac — cu alte cuvinte — mai multă plăcere, ne „delectează", şi aceasta este important.

Aşa era situaţia când, la începutul secolului al XVI-lea, apare **Giorgio di Castel Franco** supranumit **Giorgione.** Vasari, în Vieţile Pictorilor, ne vorbeşte de el ca de una din cele mai puternice individualităţi din arta italană, în orice caz ca de cel căruia i se datoreşte stilul cel nou, acel avânt şi acea practică picturală, care vor face din Veneţia, în secolul al XVI-lea, rivala Romei. In jurul acestui om, a cărui dată de naştere nu se cunoaşte exact (se presupune că este 1476), care însă moare în chip tragic la 1516, (după o existenţă de ceva mai mult de 40 de ani), s'au ţesut fel de fel de legende. Ele s'au născut fiindcă viaţa şi personalitatea artistului, aspectul lui fizic, darurile sale de tot felul erau aşa de excepţionale, în cât îndemnau imaginaţia să brodeze în jurul lor.

Era de o frumuseţe rară, dotat cu fel de fel de calităţi, fără a vorbi de arta de a picta: una din acele naturi sensuale şi fericite, pentru care viaţa este o continuă încântare. Trăind într'o epocă de libertate pasională, el reacţionează puternic şi are fel de fel de aventuri. Ultima l'a costat viaţa. In vremea unei epidemii de ciumă, care pustia Veneţia, el şi-a vizitat iubita bolnavă, s'a contaminat şi a fost şi el răpus de teribila boală.

Este, într'un fel, şeful şcoalei veneţiene, dar e strein de acest oraş. Faptul acesta îl împiedică să candideze pentru comenzile publice în vederea decorării bisericilor. In epoca de care ne ocupăm legile corporaţei pictorilor erau aşa de severe, încât era nevoe să îndeplineşti multiple condiţii ca să poţi participa la un astfel de concurs. Din această pricină în opera lui Giorgione, cea produsă în Veneţia, — adică cea de când se stabileşte în acest oraş, de pe la 1495 înainte — se întâlnesc puţine tablouri cu conţinut religios, şi mult mai multe lucrări profane, destinate amatorilor. Prin ele şi graţie însuşirilor sale, el determină în şcoala veneţiană câteva din caracterele ei cele mai pregnante, mai ales chipul în care se vor trata scenele profane şi, în primul rând, introduce în compoziţii corpul femeesc gol. Fatalitatea a făcut ca multe dintre lucrările lui să dispară. Una dintre cele preţuite de contemporani, o pictură decorativă exterioară la aşa numitul „Fondaco dei Tedeschi", adică depozitul german de mărfuri din Veneţia, întreprinsă de Giorgione cu ajutorul tânărului Tiţian, elevul lui, imitatorul şi colaboratorul lui pe acea vreme, a dispărut în întregime. Astăzi nu ne este cunoscută decât din câteva mediocre gravuri. Din restul operelor ce-i erau atribuite, multe îi sunt astăzi contestate. Din această cauză ne găsim în faţa aşa numitei „probleme a lui Giorgione". Artistul care a avut o influenţă hotărîtoare şi a determinat calităţile esenţiale ale picturii veneţiene, nu se consideră autorul sigur de cât al unui mic număr de tablouri. Situaţia în care se găseşte, din acest punct de vedere, a fost pricina că unii însemnaţi istorici în artă îi neagă influenţa de care vorbeşte Vasari. Detronându-l, aşa zicând, de pe piedestalul pe care îl aşezase acest biograf al artiştilor vremei sale şi, după el, mai toţi istoricii de artă, până în vremea noastră, ei fac ca Giorgione să-şi importă gloria cu Ti-

ţian şi cu Sebastian del Piombo, colaboratorii lui. Aşa se prezintă „problema Giorgione" pentru unul din criticii francezi de azi, pentru Louis Hourticq.

Nu este locul aici să intrăm în detaliile acestei controverse. In ce ne priveşte ne vom menţine mai de grabă la opiniile clasice şi vom considera ca opere autentice cele pe care majoritatea istoricilor le consideră astfel. Opere de caracter religios sunt puţine. Cea mai însemnată dintre ele e o Madona, executată către 1505, pentru una din bisericile din Castel Franco. Dar să începem analiza lucrărilor cu câteva opere din tinereţe, anterioare acestei date.

Una din ele poartă titlul: Cei trei filosofi şi este azi în Muzeul din Viena (Fig. 319). Dela început ne izbeşte o mare deosebire faţă de tablourile contemporanilor, ale unui Giovanni Belini, de pildă, de spirit, dacă nu de execuţie. Personagiile au între ele mai multă legătură. Mişcările lor, atitudinea lor, sunt mai libere, mai naturale. Peisagiul, în sfârşit, ocupă în tablou un loc şi mai important. Distribuind cu pricepere atât părţile luminate, cât şi pe cele întunecate, el obţine iluzia unei mai mari adâncimi. La stânga, în forma unor culise de teatru, aşează nişte stânci, puternic umbrite; la dreapta, îndeplinind cam acelaşi rol, nişte copaci viguroşi, tot atât de întunecaţi. Intre stânci şi copaci, un spaţiu deschis, un fel de fereastră prin care îndreaptă privirea de sus în jos, asupra unor dealuri acoperite de vegetaţie, printre care apar clădiri, „fabrici". Tot ce e luminat se află între cele două culise întunecate. Prin aceasta ne dă sensaţia unei mari adâncimi, accentuată încă prin faptul că planul întâiu este şi el clar, pe fondul umbrit al stâncilor şi al arborilor. Scena se prelungeşte astfel atât în faţă, în direcţia privitorului, cât şi în spate, spre „fabricele", cum se numesc construcţiile într'un decor, din fondul peisagiului.

Fig. 319. — *Giorgione : Cei trei filosofi*
(după Propyl. IX. p. 292).

O însuşire nouă în arta acestui pictor, însuşire care se poate simţi chiar şi într'o reproducere în alb şi negru, este calitatea cerului. El este clar, transparent, scăldat într'o lumină subtilă şi fină, aşa cum întâlnim uneori la apusul soarelui.

Dar Giorgione este un novator, nu numai în pictura profană, în cea narativ-profană — fiindcă, foarte probabil, Cei trei filosofi sunt ilustraţia unui episod pe care noi nu-l mai înţelegem, — ci şi în pictura religioasă. Pala de la Castel Franco, o Sacra Conversazione, este una din rarele lucrări destinate bisericilor. Reprezintă pe Madona, între Sfântul Francisc şi Sfântul Liberale. Novator? Din ce pricină? Fiindcă şi aci el rupe cu trecutul. Ştim că aşa numitele Sacre Conversaţiuni din arta anterioară, ori cât ar fi fost ele de reuşite din punct de vedere pictural, se prezentau totuşi încă stângaciu. Scena se petrecea totdeauna într'un spaţiu închis de stofe sau de arhitectură. Giorgione, fără să renunţe cu totul la arhitectură, aşează personagiile în aşa fel, încât de deasupra îngrădirei cu stofe, din jurul Madonei, se întrezăreşte un peisagiu încântător. Madona, obişnuit aşezată în mijlocul sfinţilor, aici este izolată. Impresia superiorităţei ei asupra celorlalţi este intensificată prin locul pe care i-l destină pictorul în compoziţie. Tronul ei, mai sus decât nivelul celorlalţi, ne arată că ea este de o esenţă superioară, chiar comparată cu sfinţii de la picioarele ei.

Fig. 320. — *Giorgione : Altar*
(după Propyl. IX. p. 296).

Tipul sfântului Francisc nu e nou; l-am mai întâlnit şi aiurea. Sfântul Liberale este însă una din invenţiile lui Giorgione. Acest tânăr ostaş, îmbrăcat în fier, pe care mulţi l-au considerat ca un auto-portret al artistului, prezintă trăsături de o distincţie fizică şi de o duioşie rară. In jurul lor o atmosferă de seninătate, de pace; avem impresia că ne găsim departe de lumea obicinuită. Aci domneşte liniştea eternă, unde nimic nu se agită, nici chiar stofa steagului pe care îl poartă sfântul. Lucrarea a fost foarte apreciată de contemporani. (Fig. 320).

Dar opera cea mai valoroasă a lui Giorgione, considerată până astăzi ca unul din tablourile capitale ale artei italiene, este Tempesta (Fig. 321). Ne aflăm din nou în faţa unei aventuri sau a unei legende ilustrate de pictor şi necunoscută nouă. S'au încercat fel de fel de explicaţii pentru această femee tânără, jumătate goală, care alăptează un copil, în faţa unui tânăr aşa de

asemănător cu sfântul Liberale, din tabloul precedent. Ce rost are apoi apa, admirabil redată, ori peisagiul, unul din cele mai veridice şi mai evocatoare, pe care le-a produs pictura Renaşterii? Dar oricare ar fi sensul acestui tablou, ce ne interesază este prospeţimea şi noutatea lui. Pentru prima dată în Italia întâlnim un peisagiu reprezentat nu ca decor, ca ceva ireal şi fără însemnătate, ci ca o parte esenţială a tabloului, un fragment de natură, în toate detaliile lui. Deasupra unei porţiuni de teren, scăldată de ape şi acoperită de o puternică vegetaţie, printre care se zăresc fortificaţiile oraşului Castel Franco, se boltește un cer străbătut de nori de furtună, din care ies fulgere. Lumina lividă, care cade asupra întregului subiect şi-i dă o înfăţişare tragică, contrastul dintre fondul tabloului şi frumuseţea femeii şi, mai ales, distincţia şi eleganţa tânărului îmbrăcat în haine roşii, este ceva cu totul nou. Se simte o notă pe care, oricât ar fi fost de mari artiştii pe care i-am analizat, n'o poseda încă arta italiană. Tabloul este la Academia din Veneţia.

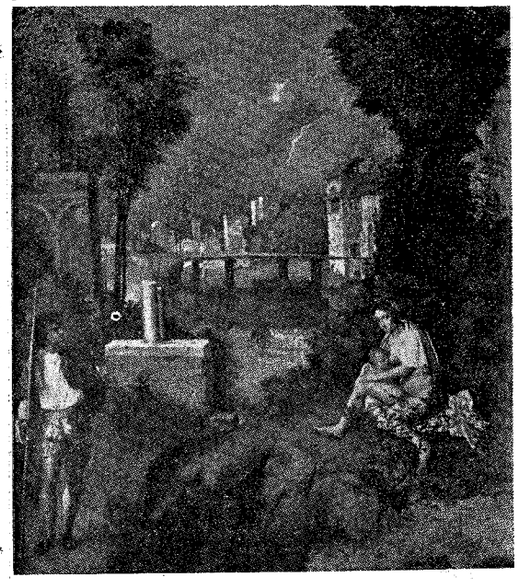


Fig. 321. — *Giorgione : Tempesta*
(după Michel, VII. p. 434).

Concertul câmpenesc este tabloul de la care porneşte Hourticq în compania lui, la care făceam mai sus aluzie, cu scopul de a răpi lui Giorgione cele mai celebre lucrări ale sale şi a le trece lui Tiţian. Hourticq îşi închipuie că există multă asemănare între felul în care este concepută compoziţia, între tipurile mai ales ale celor doi bărbaţi şi cele din operele de tinereţe ale lui Tiţian. Istoricii de artă n'au acceptat însă ipotezele criticului francez, aşa încât rămânem la vechea opinie şi considerăm această pânză ca una din lucrările capitale ale lui Giorgione. (Fig. 322).

Aici, mai ales, ne izbeşte armonia culorilor, ceeace din nefericire nu se poate vedea într'o reproducţie în negru, şi forma desăvârşită, demnă de cei antici, a corpului omenesc, mai ales al celui femenin. Giorgione îl iubeşte amplu, cu liniile conturului rotunde şi alunecoase, adică deosebite de cele întâlnite în tablourile anterioare, în care forma avea adesea ceva angular şi oarecum meschin. Felul în care artistul ştie să mânuiască clar-obscurul, e iarăş o notă nouă în arta veneţiană. Vasari spune că Giorgione a cunoscut câteva lucrări ale lui Leonardo. Ele au putut avea influenţă asupra lui, fiindcă l-au determinat, pe de o parte să admită clar-obscurul ca unul din procedeele indispensabile artei, iar pe de altă parte l-au îndemnat să dea întregului tablou tonalitatea profundă şi acel „sfumato" — spune Vasari — care se întâlneau în operele lui Leonardo.

Că Giorgione era familiarizat cu practicarea clar-obscurului se poate observa în figura, mai ales, a celui de al doilea tânăr, văzut din faţă, şi în profilul femeii întoarsă cu spatele spre noi.

Contestată de unii critici, probabil pe nedrept, este şi aşa numita Venus dela Dresda Ea se găsea neterminată în atelierul pictorului, la moartea lui. Tiţian a fost însărcinat s'o sfârşească, cel puţin aşa ne spune Vasari. De altfel, admiraţia lui Tiţian pentru această operă a fost aşa de mare, încât ea este adesea reluată, numai cu mici modificări, în multe din operele acestuia, cu subiect similar. (Fig. 323).

Criticii spun că este pentru prima dată când arta italiană a reprezentat trupul gol — culcat, de mărime naturală, al unei femei. Boticelli, e drept, reprezentase nudul în picioare, niciodată însă cu această linie melodioasă, în această atitudine de aşteptare a voluptăţii ce va să vină, ca aici, în arta lui Giorgione. Ea este cu adevărat una din cele mai glorioase expresii ale artei.

Şcoala Veneţiană datoreşte maestrului dela Castel Franco impulsul tendinţelor care o animă şi o reînoiesc. Şi, deşi unii dintre criticii actuali au încercat, la lumina numai a faptelor aşa cum ele se prezintă astăzi, adică după aproape cinci secole dela naşterea lui Giorgione, să conteste afirmaţiile aşa de admirative şi de hotărîte ale lui Vasari, aproape un contemporan, cred totuşi că trebue să rămânem la vechea tradiţie şi să considerăm rolul acestui artist ca decisiv pentru formarea strălucitei şcoli veneţiene. Menţinem deci părerea după care Giorgione este artistul care determină în mare parte caracterele fundamentale ale picturei desvoltate în acest oraş: din punct de vedere teoretic, prin doctrina şi prin învăţătura răspândită printre elevii săi; din punct de vedere practic, prin operele oferite ca model contemporanilor şi urmaşilor. El se găseşte la originea acestui stil nou care contitue principalul merit al operelor produse în secolul al XVI-lea, la Veneţia. Acestea fiind zise, să examinăm opera câtorva contemporani ai lui Giorgione.

Fig. 322. — *Giorgione : Concert câmpenesc.*
(după Michel, VII, p. 436).

Palma Vecchio sau **cel bătrân,** numit aşa spre deosebire de un nepot al artistului, tot pictor, mai tânăr, trăeşte dela 1480 până la 1528. Este deci un contemporan al lui Giorgione. In el, în Tiţian, cel puţin în prima epocă a activităţii sale, în Bonifazio Veronese dei Pittati, în Sebastian del Piombo, în Lorenzo Lotto, se pot recunoaşte incontestabile caractere giorgioneşti. Ele constitue deci trăsăturile dominante ale mai tutulor operelor mari veneţiene din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Este bine înţeles că artiştii cu o

personalitate puternică, cum este Tițian, curând reușesc, nu să înlăture această influență, care se poate considera ca o binefacere, ci s'o adapteze așa de bine propriului lor temperament, încât ea să ne apară ca topită în trăsăturile artei lor. La ceilalți, la Palma Vecchio, la Sebastian del Piombo, această asimilare întârzie. Moștenirea giorgionescă rămâne mereu vizibilă. Sunt artiști de a doua mână, pe care personalitatea puternică a înaintașului îi copleșise.

Palma este un elev — ca și Giorgione — al lui Govanni Bellini. Incă dela început el este însă atras de opera condiscipolului său. De fel era din Bergamo. Se stabilește însă la Veneția și ajunge acolo, în scurtă vreme, să devie un pictor cunoscut și apreciat. Dacă punem alături una din lucrările lui Palma de oricare din operele importante ale lui Giorgione, vom vedea și ce apropie, și ce deosibește pe acești doi maeștri. Comune sunt tendințele și spiritul, adică intențiile; diferită este însă realizarea. Armonia, sensualitatea rafinată, eleganța supremă a lui Giorgione, care apăreau mai ales într'un tablou cum era Venus, se materializează în opera lui Palma, coboară cu o treaptă mai jos, aproape se vulgarizează. Pictorul acesta este evident stăpânul

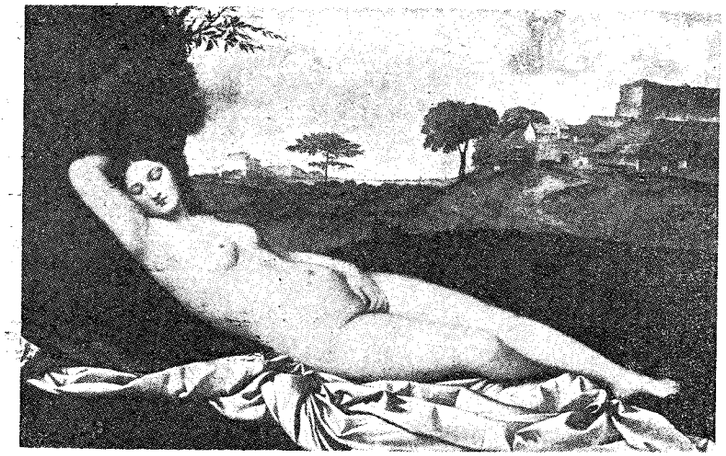


Fig. 323. — *Giorgione : Venus*
(după Propyl. IX, pl. XXIX).

unui meșteșug artistic din cele mai sigure. El știe să aștearnă solid culorile și să le armonizeze într'un chip tot așa de plăcut ca și Giorgione. Dar tipurile sale, subiectul, compoziția tabloului au ceva comun, în afară de rare excepții. Ne găsim în mijlocul unei lumi identică cu lumea noastră obișnuită, cu defectele și lipsurile ei; ne-am depărtat de zeii și de zeițele cu trup de om ale lui Giorgione, de personagiile, de o atât de nobilă distincție, care se delectează în acel Concert champêtre, de toți considerat ca una dintre minunile școalei venețiene.

Acolo unde deosebirea de calitate între acești doi maestri apare mai evidentă este tocmai în tabloul tratând același subiect ca și Giorgione, o Venus care, ca și cea de mai sus, este tot la Dresda. Să ne amintim un moment forma divină, seninătatea, maestatea calmă din trupul Venerii lui Giorgione!

(Fig. 324). Poziția este aproape aceeași. Probabil că amatorii fuseseră așa de vrăjiți de noutatea compoziției, încât ea începe să fie căutată, devine frecventă. O vom întâlni de mai multe ori chiar și la Tițian. Ce deosebire însă între Palma și înaintașul său! La Giorgione ea dormia, și o pace cerească era imprimată în trăsăturile feței, în liniile trupului sculptural și așa de admirabil proporționat. Aici avem de a face cu o simplă muritoare, trează, decentă, aproape castă, cu toată poziția în care este reprezentată, însă femee de rând, cu defectele, cu impulsiile și nerăbdările ei. In ce privește însă celelalte părți ale tabloului, peisagiul, compoziția, execuția chiar, Palma este un admirabil continuator al lui Giorgione.

In Sfânta Barbara, Palma este mai personal. (Fig. 325). Aci se vede că el știe să drapeze un personagiu și să-i dea demnitate și grandoare. Atitudinea sfintei este nobilă. Totuși, dacă am compara tipul fizic, chiar dintr'un tablou atât de reușit, cu tipul fizic giorgionesc, am simțit că ceeace era amplu și junonian la unul, la celălalt a devenit masiv, s'a îngrășat, s'a vulgarizat Deși toată arta Renașterei, în Veneția, ca și la Roma, la Tițian, la Giorgione, la Rafael, la Michel Angelo nu admite decât formele pline, „la grande forme", înrudită cu cea a statuelor grecești din secolul V-lea, Palma trece dincolo de această plinătate armonioasă, ca să cadă în masivitate. Bărbații și mai ales femeile au la el ceva greoi, bine hrănit, placid și lipsit de inteligență în înfățișarea lor.

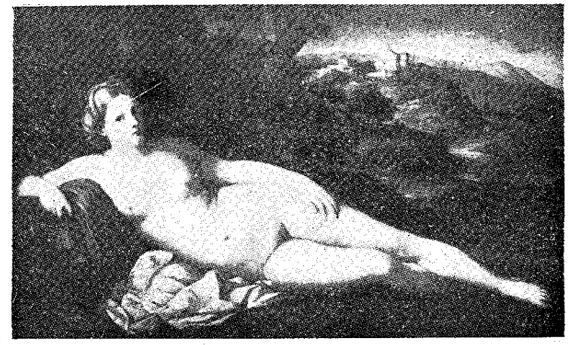


Fig. 324. — *Palma : Venus.*
(după Propyl. IX, p. 308).

Palma e autorul a o mare mulțime de tablouri religioase, reprezentând, după obiceiu, Sfânta Familie sau temele, foarte frecvente în pictura venețiană, a Adorației Magilor sau a Păstorilor. Să ne oprim la una dintre acestea. (Fig. 326).

O compoziție cu Adorația Păstorilor se plasează cu adevărat în cea mai nobilă tradiție. Scena, în mijlocul unui peisagiu încântător, este priceput tratată. Ea figurează o piramidă al cărui vârf e constituit de capul Sfântului Iosif, la mijloc, mai înalt decât celelalte personagii; Fecioara cu Pruncul este la stânga, un păstor la dreapta. Un alt personagiu, tot la stânga, probabil o donatoare, nițel mai la spate, n'are prea multă legătură cu restul compoziției. Și aici ne întâmpină tipul femeesc afecționat de Palma, frecvent în opera lui. Tânără, cu fața rotundă și nu prea expresivă, cu tenul alb, puțin cam grasă, cu ochii negri și cam în fundul capului, înconjurați cu cearcăne, ca și cum s'ar fi sculat după boală, ea are în acelaș timp ceva sensual și maladiv. Aceste detalii accentuiază încă farmecul personagiului, ni-l arată ca puțin suferind, îl face mai simpatic. Dar calitatea de mare pictor a lui Palma apare mai evidentă în felul în care a redat tipul păstorului Aici constatăm, odată mai mult, înrudirea între personagiile imaginate de acest artist, și cele pe

care le prefera Giorgione: aceleaşi trăsături virile de tânăr brun şi vânjos, cu ceva natural şi ţărănesc, în trup şi în expresia feţei, ca la Georgione, totul pus în valoare prin clar-obscur.

Dar, cel mai fertil şi mai strălucit dintre Veneţieni, dominatorul şcoalei este **Tiziano Vecellio.** Trăeşte aproape un secol, vârsta patriarhilor, dacă ştirile cu privire la anul naşterii sale, pe care le-a dat singur, sunt exacte şi desinteresate. Totuşi, se presupune azi că el a încercat să se îmbătrânească puţin în scrisoarea către Carol Quintul, de unde acele date sunt luate, ca să-l înduioşeze şi să obţină dela Impărat o pensiune mai substanţială. In orice caz maestrul atinge cel puţin 90 de ani. Este născut în Dolomiţi, la munte, în Piave di Cadore, şi va purta toată viaţa amintirea nostalgică a peisagiului natal.

Fig. 325. — *Palma : S-ta Barbara* (după Propyl. IX. p. 302).

La Tiţian singur, mai ales din pricină că trăeşte o viaţă atât de îndelungată şi poate astfel să evolueze până ajunge la cea mai elocventă expresie a artei sale, se întâlneşte nota plină, acel summum al şcoalei veneţine, care o face egală celor mai strălucitoare perioade din istoria artei. Giorgione fusese o măreaţă promisiune. Vieţuise însă puţin, nu-şi putuse da măsura. Cei care vin după el, realizează ceva, însă arta lor nu are nici calitatea, nici distincţiunea artei giorgioneşti. Singur Tiţian, tot aşa de dotat ca şi înaintaşul şi maestrul său, natură regală ca şi a acestuia, are norocul să trăiască o viaţă îndelungată, care-i permite să înfăptuiască tot ce-şi propusese. Fertil, el a lăsat sute şi mii de opere, a ştiut să nu îmbătrânească, să pară vecinic în căutarea unei note noui. Cel din urmă tablou al lui, o Pietà, din Academia de Belle Arte din Veneţia, destinat să-i fie pus deasupra mormântului, dovedeşte că până în cel din urmă moment, a simţit viaţa cu o putere tinerească, unică în istoria artei, şi şi-a păstrat mâna, tot aşa de capabilă să execute ceeace-i comanda spiritul, ca şi în trecut

Trăeşte dela 1476 sau 77 până la 1576. A avut o viaţă din care n'au lipsit cele mai variate satisfacţii. Şi toate i-au mers în plin. S'a bucurat de prietenia celor mai însemnaţi bărbaţi din epoca sa, a locuit în Veneţia într'una din epocile cele mai înalte ale istoriei republicei, a fost legat cu prinţi, cu capi ai bisericei şi cu suveranii epocei, a călătorit, a cunoscut Germania şi a fost primit la diverse curţi italiene (a fost în contact

cu Ducii de Ferrara, de Mantua, de Urbino) şi la cea a lui Carol Quintul. Nimic din ce poate să exalteze spiritul şi să îmboldească imaginaţia unui artist, nu i-a lipsit. Toate aceste împrejurări l-au ajutat în creaţie, au făcut din ea una din cele mai depline expresii ale spiritului omenesc.

La început este şi el sub influenţa lui Giorgione; aşa în frescele dela Padova, din Scuola S-tului Anton, aşa încă în tabloul din Galeria Borghese din Roma, cunoscut sub numele de Amor profan şi amor sacru. Trebuie să repet, ceeace am spus şi cu privire la unele opere ale lui Giorgione, că aceste titluri nu corespund cu intenţiile autorului. Şi aici, pictorul a reprezentat o scenă, al cărui înţeles ne scapă asăzi. S'a inspirat, probabil, dela cine ştie ce motiv mitologic, uitat de noi. In orice caz, aşa cum este, în afară de orice consideraţie de interpretare, încă dela începutul carierei sale, dela 1512. (Tiţian n'are precocitata lui Rafael) ne dă una din acele opere, care consttue o dată în istoria unei şcoli. (Fig. 327).

In dreapta este o femee goală, probabil Venus care, cu toate că nu se depărtează prea mult de caracterele giorgioneşti, are ceva nobil şi cast, particular lui Tiţian. In stânga, tot pe marginea sarcofagiului antic transformat în fântână, şeade o altă femee, tot atât de frumoasă, însă îmbrăcată într'o rochie albă, cu o cingătoare purpurie. Ele par să converseze. Amoraşi, în jurul lor, şi tufişuri de flori. In fund, un peisagiu veneţian, aşa cum vom întâlni adeseori în arta secolului al XVI-lea.

Fig. 326. — *Palma Vecchio : Adoraţia Păstorilor* (după Propyl. IX. p. 305)

Dintru început Tiţian se prezintă ca unul dintre cei mai mari colorişti, poate cel mai mare pe care l-a avut lumea. In operele din această epocă, cu toată perfecţiunea amănuntelor, el n'a ajuns încă la maturitatea plină şi rotundă a carierei sale. Aşa cum se prezintă cu anume detalii ceva mai arhaice, această lucrare este însă, în felul ei, o capod'operă.

Tot aşa de importantă, una din fazele capitale în desvoltarea lui Tiţian, este **Assunta,** comandată de biserica dei Frari, din Veneţia. Ea constitue o vie mărturie a începutului maturităţii şi a concepţiei stilistice a artistului, la care el rămâne credincios în tot restul activităţii sale Opera interesează, nu numai prin mari calităţi, comune cu cele ale maeştrilor şcoalei romane, dar şi prin faptul că, unele probleme, particulare lui Tiţian, acum se pun pentru prima dată.

Artistului i se cerea să reprezinte Inălţarea Fecioarei. El imaginează această scenă ca pe un vârtej, care poartă personagiul principal, pe Fecioara, până la jumătatea drumului între locul unde ea este aşeptată de Dumnezeu şi locul unde au rămas ucenicii. Era un început de ceeace se numeşte pers-

pectiva plafonantă. Soluţia la care se oprise Tiţian are să fie întrecută cu timpul de Correggio, la Veneţia chiar, de Veronese, dar opera aceasta deschide drumuri noui pentru arta veneţiană.

Tiţian devine astfel reprezentantul cel mai de seamă al acestei şcoale. Numele lui se impune ori de câte ori administraţia publică sau particulari însemnaţi doresc să obţină colaborarea unui artist pentru decorarea unei biserici sau a unei clădiri, Gloria artistului nu se opreşte la fruntariile provinciei natale, ci trece mult mai departe. Astfel, Ducele Alfons de Ferrara, unul din mecenaţii cunoscuţi în această vreme, bărbatul faimoasei Lucreţia Borgia, dorind să aibă tablouri de mâna maestrului veneţian, îl însărcinează să decoreze un **studio,** cum se numea atunci, adică o sală care să servească pentru recepţii şi ca birou de lucru al Ducelui. Operile pe care Ducele le aşteaptă de la Tiţan nu sunt, bine înţeles, ilustraţiuni ale vreunei scene din Evanghelie sau din Vechiul Testament. In plină perioadă a Renaşterei, el doreşte scene vesele, de inspiraţie păgână şi cât mai libere. Se comandă lui Tiţian câteva subiecte, dictate chiar de Duce, după ce consultase pe unii dintre poeţii săi de curte.

Tiţian însă, după obiceiul ariştilor, nu-şi prea ţine cuvântul dat. Ori de

Fig. 327. — *Tiţian : Amorul profan şi amorul sacru.*

câte ori fixează o dată pentru terminarea operelor comandate, sorocul trece fără ca el să-şi fi ţinut făgăduiala. Pretextele nu lipseau. Din această pricină Ducele se supără, îşi pierdu răbdarea, trimite scrisori, uneori destul de aspre, cu ameninţări, interesante pentru istoria moravurilor, constuind în acelaşi timp un isvor important pentru cunoaşterea activităţii lui Tiţian. Din când în când, pentru ca să mai liniştească pe Duce, Tiţian expediază câte o lucrare, pictură sau desen. Ea are menirea să îmblânzească pe cel supărat din pricina întârzierei. Aşa sunt anume portrete, anume schiţe religioase. Acest procedeu era familiar lui Tiţian. El îl practică, în împrejurări aproape identice, cu ducele de Mantua. Se pare că chiar faimosul portret, astăzi la Luvru, cunoscut sub numele de „l'Homme au gant", a avut menirea să facă aşteptarea ducelui de Mantua mai puţin lungă, într'o vreme când acesta, ca şi Ducele de Ferrara, era furios pe pictor.

Insfârşit, după repetate intervenţii ale ducelui, când mai delicate, când mai brutale, Tiţian se prezintă la Ferrara, cu cele trei lucrări comandate. Ele sunt astăzi împărţite: două în muzeul Prado din Madrid, iar cea de a treia în Galeria Naţională din Londra. (Fig. 329).

Au fost câtăva vreme, până la începutul secolului al XVII-lea, păstrate în Italia şi s'au bucurat de o mare faimă printre artişti şi cunoscători. Unul dntre Papi le-a dăruit atunci, pe două dintre ele, cele care se găsesc astăzi la Madrid, regelui Spaniei. Tristeţea produsă la plecarea lor a fost atât de mare, încât se povesteşte că Domenichino, văzându-le părăsind Italia, a plâns. Aceste trei lucrări, a căror valoare nu se poate în de ajuns lăuda, stau la originea unui stil nou, care va fi imitat în decursul secolului al XVII-lea şi XVIII-lea, şi care va conduce, în arta franceză, la opera lui Poussin, în cea flamandă la Rubens şi, prin acesta, la Watteau.

Una figurează momentul în care Ariadna, părăsită de Tezeu, vede apărându-i Bacchus. Zeul, atras de plânsetele ei, vine s'o consoleze. El intră în scenă, într'un car tras de pantere, înconjurat de tot cortegiul său de bacante şi satiri. Ariadna, sur-

Fig. 328. — *Tiţian : Assunta. (fragment).* (după Klassiker der Kunst).

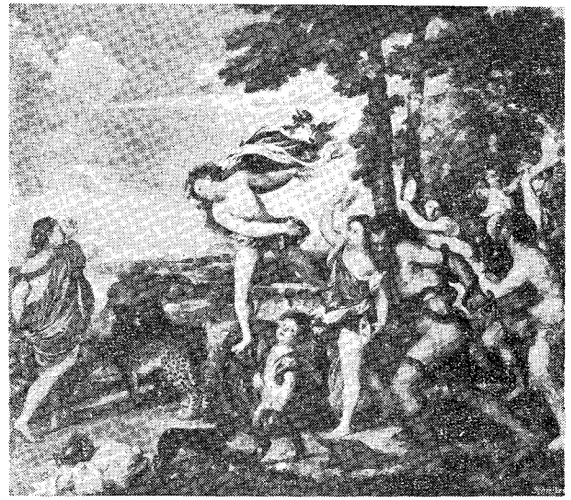


Fig. 329. — *Tiţian : Bacchus şi Ariadna.* (după Klassiker der Kunst p. 41).

prinsă, intimidată, schiţează un gest de apărare care o face şi mai atrăgătoare, şi se face că fuge. Deşi ea este unul din personagiile principale, artistul a aşezat-o în stânga tabloului, la o parte. Intre ea şi grupul din dreapta a imaginat însă puternice legături. Astfel, ochiul nostru spre ea se îndreaptă. fiindcă toată mimica celorlalte figuri şi privirea lor o desemnează şi ne conduc într'acolo.

Tot ce există ca sensualitate păgână — şi acest epitet caracterizează mai bine ca orice sentimentul de care a fost inspirat Tiţian — şi-a găsit expresia în aceste trei

tablouri. Culoarea lor a rămas până astăzi, cu toată patina ocazionată de vreme, un model pe care îl consultă cei ce doresc să dea unei picturi maximum de prospeţime şi de farmec coloristic. Acest efect al culorii nu este obţinut cu nuanţe nenumărate şi prea vii ; câteva tonuri sunt de ajuns. Ele însă sunt alese şi combinate, după principii pe care le mai întâlnim în covoarele orientale, unde câteva culori, puţine la număr, sunt suficiente ca să dea cea mai deplină satisfacţie ochiului şi acea impresie de bogăţie şi de variaţie a nuanţelor, caracteristică acestor lucrări.

Ca să ne dăm seama de elasticitatea spiritului lui Tiţian, de multiplicitatea temelor sale de inspiraţie, într'un moment dat, este suficient să amintesc că tabloul pe care l-am examinat, considerat ca un fel de chintesenţă a elementului păgân şi sensul din Renaştere, este contemporan cu Punerea în Mormânt dela Luvru, în care este atinsă una din culmile pateticului, în arta religioasă. (Fig. 330). Tiţian a reprezentat de nenumărate ori pe Mân-

Fig. 330. — *Tiţian : Punerea în Mormânt.*
(după Aubert II, p. 36).

tuitorul şi Pătimirea acestuia. Există lucrări însemnate, unele de proporţii mai mari, altele mai modeste, în diverse muzee. Astfel la München, la Luvru, la Viena, la Prado, se găsesc tablouri cu scene luate din Evanghelie şi din Pătimirea lui Christos. Niciodată însă artistul n'a fost stăpânit de o emoţie dramatică aşa de intensă, ca în această Coborâre în Mormânt. Fiecare dintre personagii este un model de expresivitate, începând cu Christos, care pare că se odihneşte dormind şi că se lasă în voia celor care îl poartă. Artistul, conştient de greutatea de a reda faţa lui divină, după săvârşirea sacrificiului, l-a lăsat intenţionat în umbră. Durerea Fecioarei este apoi alta decât cea a Magdalenei, care pare că-şi reţin un strigăt, alta decât durerea bărbătească şi mută imprimată pe fizionomia celui care ţine picioarele cadavrului. Sfântul Ioan sfâşiat, nu ştie cum să se împartă între Christos, pe care ar vrea să-l poarte

în braţe, şi între Fecioară, căreia ar vrea să-i vie în ajutor, în momentul în care de disperare, ea este pe punctul de a-şi pierde cunoştinţa. Culoarea a păstrat aceeaşi strălucire calmă şi adâncă, cu toate că tonurile sunt oarecum în surdină, fără vioiciunea şi veselia din operele de inspiraţie păgână.

Importanţa lui Tiţian creşte din ce în ce. Către 1540 el este însărcinat cu decorarea peretelui unei **scuole.** El îşi alege ca subiect Prezentarea Fecioarei la templu. (Fig. 331). In Academia din Veneţia, această operă se găseşte astăzi exact la locul pentru care fusese executată. Dacă comparăm acest fel de pictură cu o operă asemănătoare, ca sentiment şi ca intenţie, de pildă cu tablourile lui Carpaccio din legenda Sfintei Ursula, vedem tot progresul pe care arta narativă veneţiană îl făcuse. Şi aici Fecioara este arătată ca particpând la viaţa oraşului, în mediul familiar oricărui dintre privitori. Există însă mai multă libertate, mai multă naturaleţă. Nou este apoi rolul important pe care îl ocupă într'o pictură arhitectura. De altfel, tendinţa de a o introduce într'o

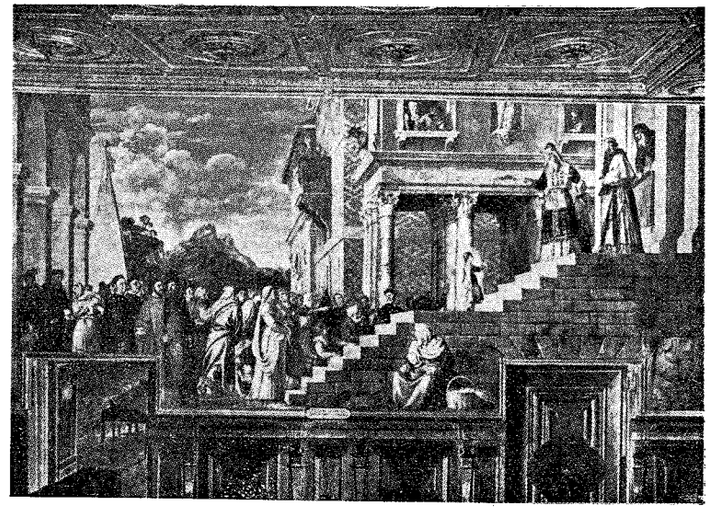


Fig. 331. — *Tiţian : Prezentarea Fecioarei la Templu.*
(după Klassiker der Kunst, p. 69).

scenă narativă, de a-i da un loc principal, de a o constitui ca fond al tablouluí, nu este proprie lui Tiţian, fiindcă am întâlnit-o la toţi pictorii din generaţia trecută. Să reţinem însă vigoarea cu care sunt imaginate detaliile construcţiilor. Când vom vorbi de Veronese vom vedea că la acesta elementele arhitectonice se înmulţesc, ocupă o parte din ce în ce mai însemnată în operă, îi dau o strălucire şi o maiestate fără seamăn. Totuşi dacă comparăm felul în care un decor arhitectonic este imaginat de Veronese, vedem că la acesta clădirile grămădite în perspective uimitoare, ţin mai mult de ceeace am putea numi un decor de teatru, de „scenografie", sunt mai ireale, mai accesorii decât cum ne apar în Prezentarea la templu a lui Tiţian.

Către 1546, acesta întreprinde o călătorie la Roma pentruca să facă portretul Papei Paul III, din familia Farnese, şi a câtorva din nepoţii acestuia.

Cu Papa întâmplarea făcuse să se întâlnească mai înainte, la una din curţile protectorilor săi. Rezultatul acestei călătorii, în timpul căreia Tiţian avusese ocazia să admire compoziţiile lui Rafael, din Vatican, şi, poate, să discute cu Michel Angelo, sunt câteva portrete între care unul cu adevărat uimitor. Ne apare ca una din acele imagini care, odată văzute, ne urmăresc zile şi săptămâni întregi. (Fig. 332). Tot ce se poate închipui ca sentiment complex în sufletul tulbure, perfid şi temător al Papei, este pus în evidenţă pe fizionomia lui. La dreapta şi la stânga se găsesc nepoţii. Avem impresia că ceva sinistru se urzeşte între aceşti oameni, care se spionează reciproc şi par capabili de orice. De altfel, în secolul al XVI-la italienesc, în familiile cele mari şi mai ales în cele papale, nu era rar ca unchiul să cadă victima nepoţilor şi invers. Otrava şi pumnalul de multe ori au fost soluţia unei situaţii complicate. Portretul Papei este un fel de simbol viu, o realizare concretă a acestei stări de spirit. Se găseşte azi la Neapole.

Fig. 332. — *Tiţian : Papa Paul III-lea şi nepoţii.*
(după Propyl. IX, p. 338).

Ultimul tablou al lui Tiţian este astăzi la Academia din Veneţia. El reprezintă o Pietà, destinată de pictor bisericii unde era să fie înmormântat. (Fig. 333). Chiar dacă admitem o eroare voluntară sau nu, atunci când se calculează vârsta artistului, adică chiar dacă suntem nevoiţi să apropiem puţin data naşterii sale, în orice caz, în vremea când executa această operă, dacă nu avea 99 cum ar rezulta din socotelile lui, din faimoasa corespondenţă cu Carol Quintul, ar trebui totuşi să aibă peste 90 de ani. Este deci opera unui aproape centenar. Ea denotă aceiaşi căldură de sentiment dacă nu aceiaşi siguranţă a mânei, ca şi în tablourile anterioare. Există totuşi o doesebire. De unde tonul obicinuit, nota de bază, în jurul căreia se creau acordurile de culoare din operele anterioare, era o combinaţie de roşu şi de aur, ca într'un apus de soare veneţian, spre sfârşitul vieţii sale, cu mult înainte de a executa această Pietà, nota dominantă este mai de grabă un gris argintiu, armonizat cu albastru. Această schimbare a făcut pe critici să despartă activitatea lui Tiţian în două perioade distincte: peroada de aur şi cea de argint.

In aceiaşi vreme cu Tiţian înfloresc la Veneţia alţi doi mari artişti, demni de a fi puşi alături de el : **Paolo Caliari Veronese** şi **Iacopo Robusti Tintoretto.**

Vom încheia această parte a manualului nostru cu o scurtă analiză a operei celui dintâi, cel de al doilea încadrându-se mult mai nimerit în Baroc, atunci când vom trata despre începuturile acestui curent în arta Europei.

Veronese era — după cum arată acest epitet — născut la Verona, către 1528. El moare la Veneţia în 1588, puţin în urma lui Tiţian. Trăeşte exact 60 de ani.

Este curios că acest artist, strein de Veneţia, întrupează câteva din caliăţile fundamentale ale geniului veneţian. El este cel care a găsit nota cea mai conformă vieţei şi psichologiei oraşului Dogilor. Nimeni ca el n'a ştiut să redea acea sensualitate spirituală şi rafinată, de o nuanţă excepţional de rară şi de delicată caracteristică Veneţiei secolului al XVI-lea. Plăcerea simţurilor educate să se bucure, facultatea de a se îmbăta de culoare, de lumina care învăluia tot anul oraşul fermecat, nimeni nu le-a exprimat mai bine ca Veronese. Operele lui sunt o vie şi o înaltă încântare pentru ochi. Cum era natural, mai ales în domeniul artei decorative murale, el a lăsat opere nepieritoare, aproape neîntrecute până astăzi.

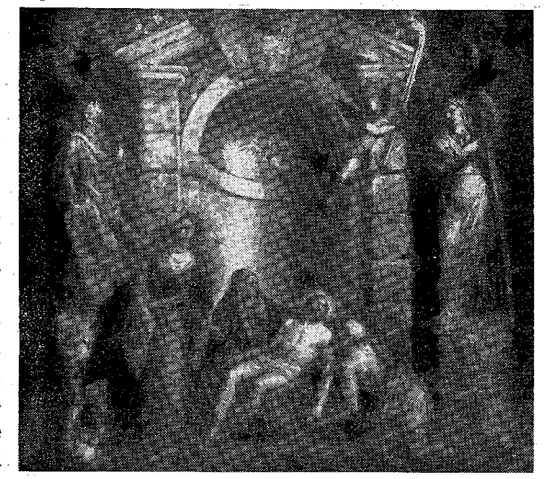


Fig. 333. — *Tiţian : Pietà.*
(după Propyl. IX, p. 344)

Educaţia şi-o făcuse în oraşul natal, în Verona. Din această pricină el stăpâneşte încă o tehnică destul de rară la artiştii veneţieni, fresca, pe care o consideră ca maniera cea mai eficace, mai ales când e vorba să acopere un peret de vaste proporţii. Tiţian, o practicase şi el la Padova, după cum ştim, dar numai un moment: la începutul carierei sale. Mai târziu renunţă la ea. Nu tot aşa este cazul cu Veronese, care rămâne credincios frescei mai toată viaţa. Chiar atunci când va fi chemat să decoreze palatul Dogilor, el nu uită că a fost un freschist. Va imprima acestor decoraţii pe pânză şi în uleiu un colorit deschis şi luminos, amintind pe cel obţinut prin celălalt procedeu.

Veronese vine la Veneţia către 1553. Incă dela început i se dă să execute câteva compoziţii în palatul Dogilor. De altfel, toată pictura decorativă din această clădire este strâns legată de numele său şi de cel a lui Tintoretto. Atât după incendiul dela 1574, cât şi după cel din 1577, Veronese este însărcinat cu însemnate comenzi; iar rezultatul este că până astăzi sălile importante sunt mai toate pline de vaste picturi, ieşite din mâna sa.

Dar nici pictura religioasă nu-i este streină. Astfel, el primeşte să picteze fie **pale** (Pala este tabloul important care îmbracă un altar), fie în-

tregul interior al bisericii, cum va fi cazul la San Sebastiano sau la Santa Caterina. Vom lua câteva exemple din fiecare categorie.

In Madona cu sfinţi (Fig. 334), artistul apare în stăpânirea tutulor resurselor artei sale excepţionale. Madona, aşezată mai sus de cât restul sfinţilor care o înconjoară, urmează exemplul dat de Giorgione şi continuat de Tiţian în altarul casei Pesaro, din biserica dei Frari. Veronese s'a oprit cam tot la aceeaşi poziţie, urmând o compoziţie ce devenise tradiţională. Nu aici trebue deci căutată valoarea tabloului, ci în strălucirea şi dulceaţa culorilor.

Fig. 334. — *Veronese: Madona (Accademia din Veneţia).*

Dela primele lucrări, pictorul se arătase inimitabil mânuitor al tonurilor, egal cu Tiţian şi totuşi diferit de el, lăsând să domine acele armonii argintii, care nu apar la Tiţian, de cât în faza din urmă a vieţii.

Veronese este atât de robit de viaţa luxoasă şi scânteetoare a Veneţiei vremei sale, în cât chiar tablourile sfinte nu sunt de multe ori decât un pretext ca să ne facă să asistăm la banchete şi serbări, cu femei frumoase în rochii de brocard, strălucind de bijuterii şi pietre scumpe, cu bărbaţi, tineri şi frumoşi, nu mai puţin eleganţi, în mijlocul unui popor de oameni de serviciu, şi a unei mulţimi pestriţe de câini, de pisici, de păuni, de papagali, imagine a unei viete materiale dusă până la paroxismul ei, totul admirabil desenat, îmbrăcat în splendide culori.

Cel mai celebru din toate aceste banchete somptuoase este aşa numita Cina dela Levi, astăzi în Academia din Veneţia. Opera aceasta, împreună cu Nunta dela Cana, la Luvru, şi cu Cina la Simon Fariseul (Fig. 335). (Turin) sunt de dimensiuni colosale şi cele mai renumite tablouri de Veronese, în care să se fi prezentat festivităţi din viaţa contemporană a Veneţiei, sub pretextul scenelor din viaţa Mântuitorului.

Spuneam că arhitectura ne dă, mai mult sau mai puţin, impresia unui decor de teatru. Aceasta este, cred, ceeace se poate spune despre clădiriîe care se zăresc printre acele coloane, care împart în grupe personagiile şi care scandează aşa de elegant tabloul. De altfel, pictura, cu furnicarul ei

de oameni, cu sentimentul cam prea lumesc, care a inspirat-o, a provocat câteva neplăceri lui Veronese, din partea Inchiziţiei. Acuzat de a fi introdus scene care nu cadrează cu Sfintele Scripturi şi care constituesc o profanare, el a fost obligat să se apere şi să corijeze părţile încriminate.

Aşa se termină perioada propriu zisă a Renaşterei în şcoala veneţiană, ca o splendidă apoteoză, pornită dintr'un sentiment de bucurie, de satisfacţie aristocratică şi rafinată, servită de unul din cele mai complete talente de

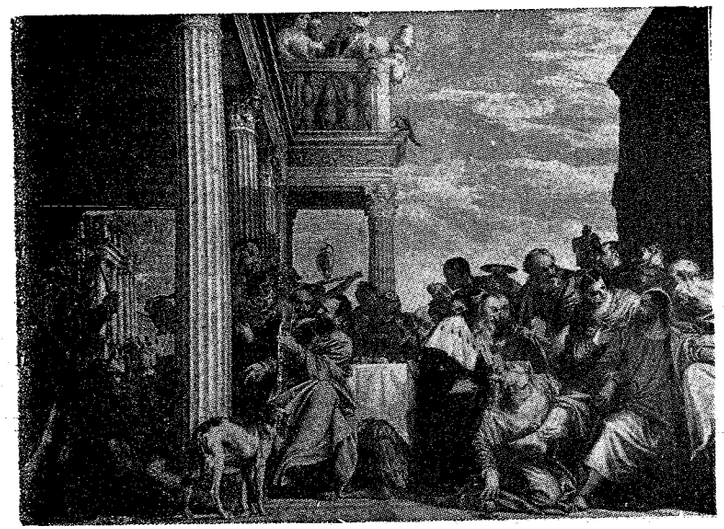


Fig. 335. — *Veronese: Cina de la Simon Fariseul.*

pictor pe care le cunoaşte arta. Tintoretto, mai neliniştit, mai dramatic, mai „neconformist" în ce priveşte şi alegerea temelor, şi înţelegerea lor, şi, mai ales, tratarea lor, va trebui aşezat printre primele genii ale Barocului, alături de Michel Angelo. Rolul lor va fi nu numai să rezumeze trecutul, în ce avea mai nepieritor, dar să arunce, cu puteri ne mai încercate până la el, arta pe drumuri noui.

RENAŞTEREA IN AFARA DE ITALIA

Arhitectura în Germania, Anglia şi Franţa.

Am analizat în cele precedente Renaşterea în ţara unde acest fenomen artistic şi cultural a apărut mai întâiu şi a prezentat cele mai desăvârşite forme. El însă nu se opreşte la poalele Alpilor, în Italia, ci se întinde dincolo de aceşti munţi, în toată Europa nordică şi apusană. Germania, Ţările Scandinave, Anglia, Franţa, Ţările de Jos, Spania, Portugalia, cunosc opere de artă, care se pot pe drept aşeza, ca tendinţe şi uneori ca valoare, alături de cele pe care le-am studiat şi admirat în paginile precedente.

In aceste regiuni întâlnim totuşi lucrări care, oricât de evidentă ar fi înrudirea lor cu cele examinate până acum, oferă destule diferenţe, pentru a ne obliga la o precizare a termenului de Renaştere, la o clarificare a lui, faţă, cel puţin, de sensul pe care i l-am acordat, când a fost vorba de Italia.

Ar fi naiv şi contrar unei judecăţi de istoric să credem că ceeace într'o ţară sau alta constitue fenomenul complex al Renaşterei s'a îndeplinit brusc, fără nici un fel de pregătire. Atitudinea spirituală, din care a ieşit în literatură Umanismul şi în artă Renaşterea, presupune prefaceri aşa de mari în felul de a simţi şi de a gândi al oamenilor, faţă de cel al generaţiilor precedente, încât, pentru îndeplinirea lor, a fost nevoe de o lungă, uneori de o foarte lungă perioadă de lentă preparaţie. Insă, în ţările mai sus pomenite, la care putem să adăogăm — ecou mai îndepărtat — şi alte regiuni din Centrul şi Răsăritul Europei, în primul rând Polonia şi Ungaria), terenul era mai puţin favorabil decât în Italia, pentru o astfel de transformare. Insăşi rasa şi mediul fizic, proprii acelei ţări, înlesneau producerea unor forme culturale, perfect caracterizate şi bogate în consecinţe, cum erau cele pe care le-am întâlnit în secolele al XV-lea şi al XVI-lea.

Dacă, lăsând la o parte, pentru un moment, ceea ce ştim cu privire la Italia, ne întoarcem ochii spre operile din vremea Renaşterii în celelalte ţări din Apusul Europei, caracterele lor sunt mai puţin tranşate, criteriile care stau la originea lor mai puţin clare, de cum erau cele din Peninsulă. Acolo, în acele ţări care cunoscuseră în Evul Mediu o civilizaţie înfloritoare, poate chiar mai strălucită decât cea italiană — mă gândesc în primul rând la Franţa şi chiar la Germania imperială, — Renaşterea nu se prezintă numai ca o întoarcere la felul de a gândi şi de a simţi al celor vechi, ca o doctrină bazată pe estetica şi chiar pe filosofia greco-romană. In Nordul şi Apusul Europei, printre trăsăturile noui, care se disting în producţia artistică a sfârşitului sec. al XV-lea şi începutul sec. al XVI-lea, unele vin, ce e drept, din acelaşi fond prestigios al clasicităţii, altele însă sunt o urmare a vechilor

tradiţii locale, încă viabile, încă destul de viguroase: iar altele, în sfârşit, sunt împrumutate de-a dreptul din Italia, deci contaminate de acele forme de clasicism, pe care le-au elaborat spiritul şi mentalitatea locuitorilor acelei regiuni, dar nu absolut identice cu cele ale antichităţii. Astfel, la aceste popoare, la mai toate, Renaşterea ia oarecum înfăţişarea unei „Renaşteri a Renaşterii" după expresia fericită a lui Gustav Glück, din introducerea volumului consacrat acestei perioade în colecţia Propilăelor, a unei Renaşteri bazată nu cu totul pe antichitate, ci şi pe Renaşterea italiană. Italienii singuri ar avea astfel dreptul să considere „Renaşterea" ca pe o întoarcere nemijlocită la spiritul antic, ca pe o reînviere a lui, printr'un proces unic în lume.

Aceste trăsături, provenite din trei surse deosebite, se vor combina şi vor constitui aspectul stilului Renaşterei în ţările mai sus menţionate. Proporţiile fiecăruia din aceste trei componente nu vor fi pretutindeni aceleaşi; de aici şi aspectul diferit al operelor, după cum ele erau produse de unul sau altul dintre popoare, dar şi aerul de familie al celor ieşite din contribuţia aceluiaşi neam.

Situaţia politică a Europei în sec. al XVI-lea are şi ea o influenţă pronunţată asupra formelor de expresie artistică, în arhitectură, în sculptură ca şi în pictură. Asistăm atunci la o înflorire a oraşelor, la o mişcare de rezistenţă a lor faţă de nobilimea care le stăpânise până atunci, în unele locuri faţă chiar de puterea regală. In acelaşi timp, marii feudali, cei aparţinând vechilor familii, care turburaseră societatea Evului Mediu cu certurile, cu luptele, cu ambiţiile şi cu prădăciunile lor, învinşi de regalitate, slăbesc şi tind să dispară. Importanţa lor scade în măsura în care se ridică o noblete mijlocie, care n'a mai păstrat nimic din aroganţa şi brutalitatea feudalităţii din trecut. Elementul burghez se emancipează şi el, prin muncă şi prin o avere, agonisită cu destulă dificultate. Negustorii şi bancherii încep să fie altfel consideraţi ca până atunci. Reforma, în sfârşit, care dusese la suprimarea imaginelor sfinte din Biserici şi care acordă un rol capital predicei în timpul slujbei religioase, va avea şi ea o mare înrâurire asupra planului şi arhitecturei construcţiilor destinate cultului, asupra obiectelor sacre, din ţările unde mişcarea de liberare faţă de catolicism fusese primită. Iată o serie de cauze care nu puţin vor influenţa asupra formelor pe care le iau pictura, sculptura şi arhitectura în diversele ţări ale Apusului.

Dar nici fenomenele culturale nu rămân fără efect asupra celor artistice. Astfel, de pildă, faptul că limba latină era cunoscută şi vorbită în tot Vestul Europei şi constituia un mijloc internaţional de transmitere a noţiunilor ştiinţifice şi filosofice (ceea ce atunci era aproape tot una), multă vreme chiar şi a celor literare, va avea consecinţe incalculabile pentru crearea unui spirit cosmopolit, aproape acelaşi, pretutindeni. Călătoriile apoi, descoperirile de noi teritorii, contactul pe care artiştii îl pot avea cu regiuni şi popoare, până atunci necunoscute de ei, înrâuririle pe care le exercitează unii asupra altora, totul lucrează la un fel de unificare a spiritelor. Este evident că Roma va păstra şi chiar îşi va întări rolul pe care-l jucase până atunci printre catolici. Din acest oraş, de mulţi considerat ca o capitală spirituală a lumii, anume curente se vor propaga până departe, vor avea ca efect să atenueze diferenţele dintre manifestările naţionale.

Iată ce era necesar să nu pierdem din vedere, fie şi sub o formă succinctă, înainte de a păşi la studiul artei Renaşterei europene, în afară de

Italia. Ne vom ocupa mai întâiu de arhitectură. Ne amintim de rolul important jucat de această artă în timpul Evului mediu. Cu Renașterea, acest rol slăbește. Arhitectura își cedează locul sculpturei și picturei. Cele două mijloace de expresie, subordonate până atunci artei construcției, se despart acum de ea, capătă o viață independentă. Clădirile religioase de mari proporții se împuținează în sec. al XV-lea. Acele imense catedrale pe care le-am văzut ridicându-se în decursul secolelor trecute, și la care generații întregi lucrase zeci de ani, nu se mai zidesc. In rarele dăți când orașele importante se mai gândesc la vaste contrucții, se face apel tot la vechile norme de a zidi, la planuri similare și chiar la metodele de lucru ale Evului Mediu. Iar atunci când se dorește ceva nou, pentru a se ajunge la un acord cu ideile estetice ale timpului, arhitecții se vor mulțumi să aplice, ca un fel de înveliș exterior, motive de ale Renașterei pe construcții eminamente gotice.

Dar dacă monumentele religioase sunt rare, se înmulțesc în schimb cele civile, adică locuințele burghezilor de seamă și palatele nobililor, sau construcțiile municipale. Decorarea acestor clădiri devine una din problemele arzătoare pe care și le pun arhitecții și pe care tind să le rezolve în spiritul vremii. Gramatica ornamentală nu se poate schimba cu totul și nici libera pe de-a'ntregul de ceea ce atâtea sute de ani constituise tezaurul la care se adăpase arhitectura. Se întâmplă însă că legile care condiționau unitatea de construcție a unui monument, care făceau ca împodobirea lui să se supună unor cerințe logice rezultând din caracterul chiar al clădirilor, încetează odată cu modificarea ideilor vremei. Arhitecții nu se mai supun lor; sunt tentați să despartă partea ornamentală de cea funcțională, pur constructivă, și, cu psichologia celui care multă vreme suferise o constrângere, să abuzeze chiar de această libertate. O desordine, o abundență excesivă și lipsită de temeiu iau locul formelor ornamentale de până atunci, așa de strâns legate între ele și cu monumentul pe care îl decorau, logice și pornite dintr'o necesitate, căreia cu greu i se puteau sustrage. Aceste forme extravagante și pletorice, care constituesc ultimul și uneori cel mai nesuferit aspect al goticului, criticii germani le numesc „barocul goticului", denumire ce tinde să explice varietatea bizară și bastardă a acestui stil, provenită din invazia elementelor luate de la Renaștere, împrumutate fie direct din Italia, fie din lumea greco-romană și grefate artificial pe trunchiul gotic.

Nimic nu pune mai mult în lumină un fenomen atât de ciudat, de cât comparația între felurile cum se prezintă această perioadă în două țări deosebite ca temperament, cum ar fi Franța și Germania, de pildă. Germania este regiunea unde asemenea forme au fost cel mai liber interpretate. Rezultă de aci o mult mai mare varietate de tipuri. In Franța, din contră, găsim o împreunare mai deplină și mai armonioasă a componentelor, oricât de deosebită ar fi fost originea lor. Această trăsătură se explică nu numai prin neamul diferit, prin firea și prin cultura Francezului, ci și prin faptul că în Franța se găseau numeroși meșteșugari și artiști italieni, deseori întrebuințați alături de meșterii naționali. Ei aduc cu dânșii tradiția și ideile locului lor de baștină, care întăresc astfel impulsul ce se primea de la contactul cu arta clasică.

In Germania vom întâlni, prin urmare, clădiri mult mai variate și, atunci când este vorba de arhitectura civilă, mult mai pitorești și mai fanteziste, decât în Italia și Franța, unde exista o mai mare unitate de stil. Arhitecții se preocupă mai puțin de simetria, adică de concordanța și de armonia detaliilor, de ceeace s'ar numi unitatea de stil, de cum era cazul la arhitecții italieni. Aici trebue poate căutată originea liniilor așa de neașteptate ale clădirilor în stilul Renașterei din Germania, și chiar din unele regiuni ale Franței de Nord, coperișurile înalte și disproporționate, bravând canonul clasic, abundența de turnuri și de turnulețe. scările sucite ca interiorul unei case de melc, pinaclurile, etc. Aceste nenumărate „accidente" în suprafața fațadelor vor influența, la rândul lor, distribuirea luminei. Departe de a sublinia conturul rigid și nobil al cornișelor și al elementelor de susținere (coloane și pilaștrii), ca în arhitectura italiană, umbra și lumina se vor juca printre nenumăratele ornamente, așezate fără o necesitate logică, în pete mici dar abundente, ne vor da impresia unei fine dantele, care acoperă întreaga fațadă.

Aceste clădiri vor servi, mai ales, de locuințe nobleței mijlocii, care câștigă în importanță, sau chiar nobleței înalte, pe care împrejurările politice o silesc să se stabilească în orașe, și să renunțe la castelele ei întărite, de pe înălțimi. Ele vor fi încă palate comunale, case ale corporațiilor de meseriași, reședințe ale unor burghezi sau meșteri.

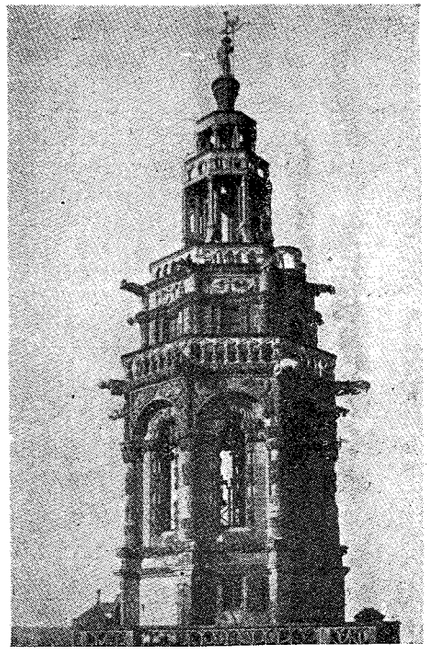


Fig. 336. — *Turnul S-tului Kilian (Heilbronn).*
(după Propyl. X. p. 488).

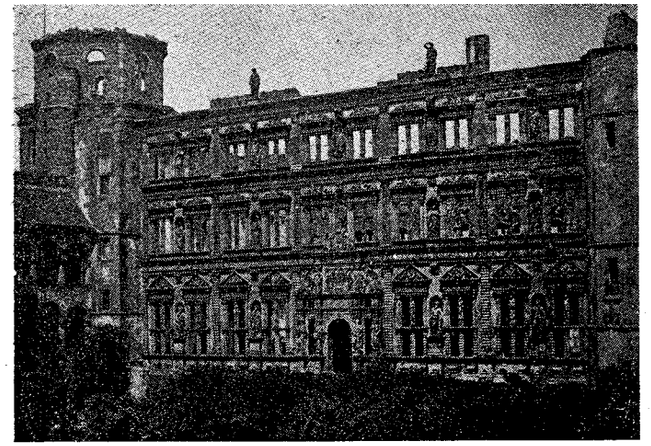


Fig. 337. — *Castelul din Heidelberg.*
(după Propyl. X, pl. XL).

Să analizăm câteva specimene de astfel de monumente, începând cu cele **germane.** Turnul bisericei Sfântului Kilian din Heilbronn constitue

un exemplu isbitor de amestecul tradiției gotice cu unele inovații moderne. A fost construit în prima treime a sec. al XVI-lea. Este gotic în înfățișare, în proporții, în ce privește locul unde se găsesc așezate ornamentele, clasic însă prin natura motivelor întrebuințate. (Fig. 336) Arhitectul, fără a renunța la normele secolului trecut, caută să le împace cu o ornamentică după gustul generației pentru care ridică monumentul. Decorația apare astfel ca un plaçaj în stilul Renașterei, aplicat pe scheletul gotic al bisericei.

Mai semnificative decât clădirile religioase sunt însă construcțiile civile. Printre ele, cea mai strălucită era de sigur Castelul din Heidelberg, distrus în parte în timpul războaielor lui Ludovic al XIV-lea în Germania. Castelul, o massă imensă de zidărie, n'a fost ridicat deodată, ci succesiv, fiecare elector adăogând o aripă operei înaintașilor. Cea mai veche parte este cea din vremea lui Ottheinrich (Fig. 337). Datează de la mijlocul sec. al XVI-lea. Ornamentarea este însă ceva mai târzie, de la finele aceluiași secol. Deși motivele decorației aparțin perioadei Renașterei, distribuirea lor, abundența lor excesivă, amintesc goticul „flamboyant", atât de puternic și cu o viață atât de lungă în Germania.

Fig. 338. — *Primăria din Görlitz.*
(după Propyl. X. p. 495).

Primăriile orașelor se vor bucura de atenția deosebită a locuitorilor, îmbogățiți prin comerț și industrie. Ca din pământ, în cele mai multe centre urbane se ridică clădiri impunătoare: bunul comun al cetățenilor. In orgoliul lor, aceștia le doresc vaste, solide, din materiale nobile, împodobite pe dinafară și pe dinăuntru. Ele sunt mai ales pitorești. Linia este adesea întreruptă de detalii neprevăzute, animată de o mișcare plină de fantezie, șerpuind printre ornamente luate din regnul vegetal, sau printre figuri de caracter grotesc. Mai niciodată nu întâlnim suprafețe întinse, neornamentate; zidurile sunt tăiate de scări, exterioare și interioare, de turnuri, de coșuri care se înalță cu mult deasupra coperișului, de balconașe. Așa este Primăria din Görlitz (Silezia) (Fig. 338) o clădire compozită, la înălțarea căreia au contribuit mai multe generații. Astfel, tribuna și scara sunt de la începutul sec. al XVI-lea, pe când coloana și statua Dreptății de la finele aceluiași secol. In perete au rămas încă unele mărturii ale secolului trecut, de vreme ce armoariile fixate în dreapta sunt ale lui Matei Corvin, iar mica ușe dedesuptul lor poartă caracterele gotice ale ușilor și ferestrelor noastre din vremea lui Ștefan cel Mare. Decorația aceasta este tipică prin complexitatea ei, prin pitorescul atâtor elemente disparate juxtapuse și totuși armonizate.

O casă este imaginea concretă a rangului pe care stăpânul ei dorește să-l ocupe în ierarhia socială și în stima concetățenilor. Familiile patriciene, ieșite mai ales din rândul negustorilor și al meseriașilor de lux, țin să apară cu toată demnitatea, să impresioneze pe trecător. De aceea locuințele lor se ridică îndrăsnețe, încărcate de fel de fel de sculpturi, până la statua simbolică care-i încoronează vârful. Pilaștri, console, balcoane sculptate, ghirlande de fructe, conchilii, piramide, statui alegorice, nimic n'a fost neglijat din ceeace putea să înfrumusețeze fațada unei strălucite locuințe. Așa este casa Familiei Peller, ridicată către 1600; ea face tranziția către barocul german. (Fig. 339).

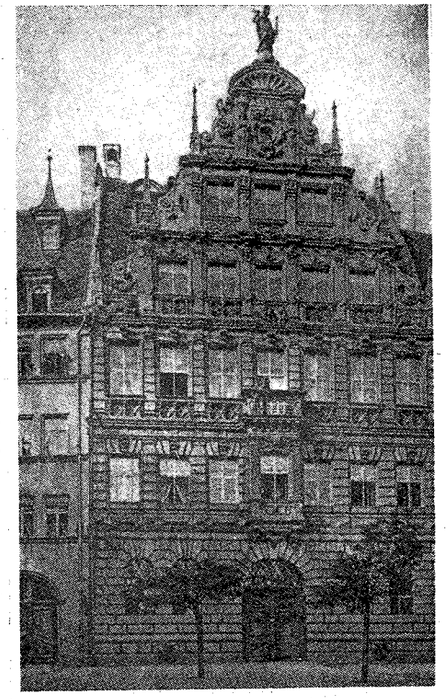


Fig. 339 — *Casa Peller.*
(după Propyl. X. pl. XLIII).

In **Anglia** persistența stilului gotic, chiar atunci când se vor face împrumuturi din tezaurul ornamental al Renașterei, este mai îndelungată decât chiar în Germania. Acest detaliu nu trebue să ne mire la un popor la care, până astăzi, tradiția se bucură de un respect unanim. Printre clădirile reprezentative, ridicate în sec. al XVI-lea, cu mult cea mai importantă este castelul Hampton Court, din împrejurimile Londrei (Fig. 340). A fost început de cardinalul Wolsey și terminat pe un plan mult mai vast de regele Henric al VIII-lea, către 1530. Ne găsim deci în perioada în care Renașterea nu făcuse în Anglia decât o timidă apariție. Și as-

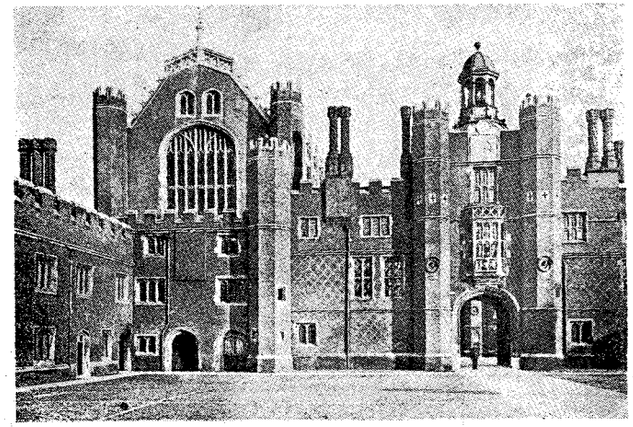


Fig. 340. — *Hampton Court.*
(după Propyl. X. p. 52)

pectul general, şi planul clădirei, şi ornamentaţia acestei impunătoare şi pitoreşti construcţii, au rămas gotice. Forma multor ferestre însă s'a schimbat: ele sunt largi şi dreptunghiulare, ca în Renaştere. Castelul, foarte restaurat şi mărit prin adăugiri ulterioare, a păstrat totuşi, mult din poezia primitivă.

Pentru cine doreşte însă să-şi dea seama de avântul pe care-l ia arhitectura engleză în această perioadă, care corespunde cu domnia unuia din cei mai mari regi, Henric al VIII-lea, o vizită în cele două oraşe universitare: Oxford şi Cambridge, este indispensabilă. Aici s'au ridicat acele construcţii, care până azi fac uimirea streinilor, construcţii destinate studenţilor celor două universităţi şi constituind colegiile. Printre ele biblioteca din Oxford: Bodleian Library, ocupă un loc de frunte. (Fig. 341).

A fost zidită la finele sec. al XVI-lea şi începutul sec. al XVII-lea, adică mai de grabă în Baroc, însă fără nimic din caracterele acestui stil, păstrând, din contră, intactă tradiţia Renaşterei, aşa cum ea a fost înţeleasă în Anglia. Linia generală, coperişul, aripele laterale sunt încă gotice, după planul unui arhitect la care se citeşte simpatie pentru formele acestui stil şi cu o vădită tendinţă arhaizantă. In mijlocul clădirei însă, deasupra porţei de intrare, s'au întrebuinţat din belşug şi cu multă pricepere coloane, cornişe şi balcoane de

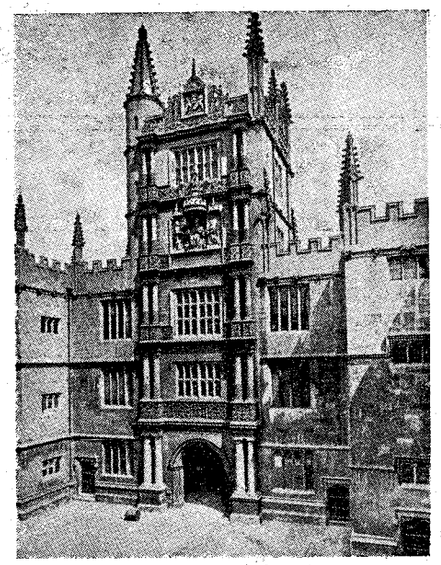


Fig. 341. — *Bodleian Library.*
(după Propyl. X. p. 530).

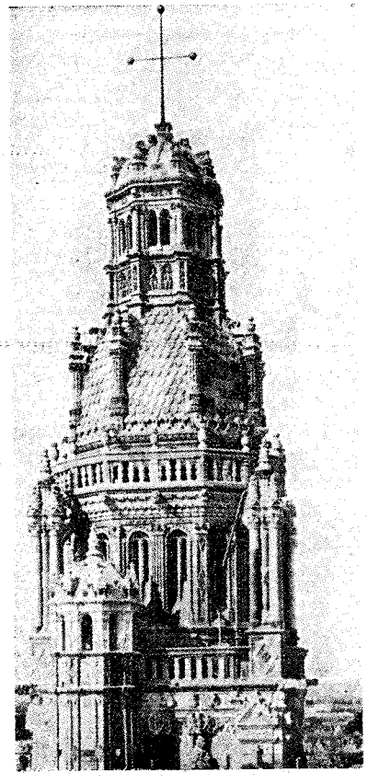


Fig. 342. — *Turnul Catedralei din Tours.*
(după Propyl. X. p. 535).

stilul Renaşterei. Şi aici abundenţa ornamentelor, unele motive chiar, ne apar ca un ecou din goticul „flamboyant".

Dacă trecem la **arhitectura franceză** din aceiaşi perioadă, găsim un şi mai bogat material de studiu. Biserici s'au clădit şi aici puţine, clădiri publice însă nenumărate.

In primul rând trebue să semnalăm palatele şi reşedinţele regale, ale unei curţi căreia îi plăcea să călătorească, care începuse să simtă nevoia confortului şi cea a unui mediu, a unei atmosfere, din care, după exemplul Italiei, arta trebuia să nu lipsească. Aşa sunt o serie de palate, începând cu cel de la Fontainebleau şi sfârşind cu cele din Touraina de pe valea Loirei, fără să mai vorbim de reşedinţa din Paris, Palatul Luvrului.

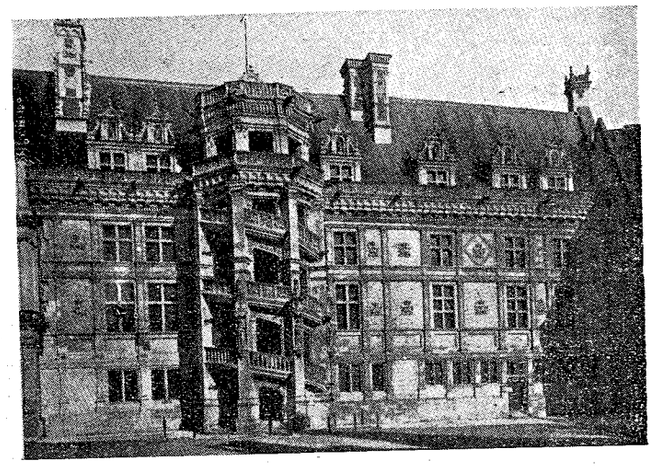


Fig. 343. — *Castelul din Blois.*
(după Propyl. X. p. 541)

Touraina rămâne regiunea celor mai frumoase realizări din domeniul Renaşterei franceze. Tours, capitala acestei vesele provincii, numără câteva specimene interesante de arhitectură religioasă, cum ar fi turnul de Nord al catedralei, de exemplu. Ca şi la turnul bisericei S-tului Kilian, arhitectul Renaşterei a fixat o strălucită îmbrăcăminte în stilul cel nou, peste un schelet arhitectonic gotic. Pentru anul 1505, când este construit turnul, stilul acesta, mai ales comparat cu ceea ce am întâlnit în Germania şi Anglia, apare ca mult mai evoluat. (Fig. 342).

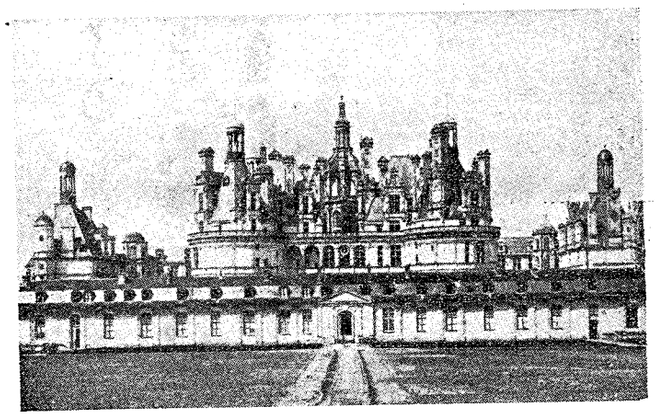


Fig. 344. — *Castelul Chambord.*
(după Propyl. X. p. 543).

Dar, cele mai caracteristice construcţii în stilul Renaşterei franceze sunt castelele, printre care cel de la Blois (fig. 343); mai ales faţada din spre curte a aripei de Nord, zidită de Francisc I, la începutul sec. al XVI-lea, se bucura de o mare reputaţie. In massa impozantă a coperişului, peste care se ridică coşuri de sobă monumentale — detaliu specific arhitecturii franceze —, în raportul dintre acest coperiş şi restul clădirei, se ghiceşte aceeaşi dorinţă a arhitectului, pe care am întâlnit-o şi la Germani, de a accentua latura pitorească a construcţiei. Dar aici se opresc asemănările cu arhitectura germană, asemănări de sentiment, mai mult decât de realizare. Restul clădirei este mai clar, mai frumos ritmat, mai elegant, din pricina distribuţiei spaţiilor goale, ferestrele, şi a spaţiilor pline, pereţii (pe care apare „salamandra", armoaria lui Francisc I), de cât cum constatasem în Germania, la Heidelberg, bunăoară. Pitoresc încă este şi corpul scărei, desprins puternic de restul faţadei. Deşi, la interior, acest membru arhitectonic nu se deosibeşte de ceeace întâlnim în sec. XV-lea, adică de o scară în interiorul unui turn de catedrală, de pildă, exteriorul este cu totul diferit; el e vesel, aerat, prin faptul că pereţii sunt străbătuţi de enorme deschizături à jour.

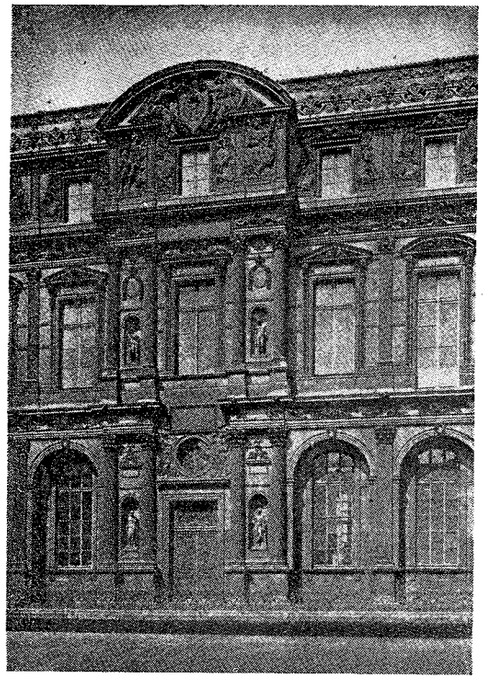


Fig. 345. — *O faţadă a Luvrului.* (după Propyl. X. pl. XLV).

Castelul din Chambord este cam din aceeaşi epocă cu cel precedent şi tot aşa de vast. Era destinat să fie un pavilion de vânătoare. Peste un corp, în care predomină liniile calme, orizontale, conform principiilor celor mai autentice ale esteticei Renaşterei, se ridică cel mai agitat şi mai accidentat acoperiş, profilându-se pe cer ca silueta unui întreg oraş medieval, din care nu lipsesc totuşi unele detalii ale Renaşterei. Intrebuinţarea lanternei à jour, scumpă arhitecţilor francezi, devine aici aproape un principiu conducător. Cea mai înaltă dintre ele încoronează turnul central, către care se îndreaptă o scară tot aşa de monumentală ca şi la Blois, însă interioară, formând aşa zicând axa centrală a întregului castel. (Fig. 344).

Şi Blois şi Chambord erau însă reşedinţe ocazionale. Obicinuit Regele trăia la Fontainebleau şi la Luvru. Pentru ornarea acestor două palate se vor cheltui sume imense şi se va face apel la cei mai mari artişti, francezi şi italieni, ai vremei. Italienii, cei ce răspund la invitaţie, vor fi mai ales întrebuinţaţi la decorarea interioară a sălilor, pe când constructorii clădirilor vor fi mai toţi francezi. Printre ei cei mai renumiţi sunt Pierre Lescot şi Jean Goujon, autorii unei splendide aripi a Luvrului, cel din urmă cunoscut mai ales ca sculptor. Lui se datoreşte decorarea frontonului rotund de deasupra ferestrei centrale, din faţada palatului ce dă spre una din curţile interioare. Din tot ce-am analizat până acum Luvrul este, hotărît, clădirea cea mai maiestuoasă şi mai conformă geniului clasic, aşa cum el s'a manifestat în Renaşterea franceză. Toate elementele de care s'au servit arhitecţii ne sunt cunoscute: sunt cele care apăreau în construcţiile antice, pe care le-am întâlnit apoi la Italieni. Aici însă ele sunt întrebuinţate într'alt chip, într'un alt ritm, în alt spirit, lăsând să predomine mai ales graţia, calitatea de căpetenie a geniului francez, graţia şi un calm suveran, ieşit din perfecta armonie a detaliilor. (Fig. 345).

Ce exemplu mai convingător despre aceasta, de cât tocmai partea de sus, minunat sculptată, a ferestrei? Ea este opera lui Jean Goujon. Centrul compoziţiei este constituit de însăşi deschizătura ferestrei, în jurul căreia sunt grupate amănuntele: deasupra, litera H, iniţiala Regelui Henric al II, susţinută de două genii şi ornată cu festoane, ghirlande şi coroane; la dreapta şi la stânga alegorii în relief înalt, umbrite de o cornişe puternic reliefată şi separate de pilaştri. Figurile de la margini simbolizează două virtuţi regale, cele de la mijloc doi sclavi, legaţi în lanţuri.

Sculptura Renaşterei în Germania şi Franţa.

Am făcut în paragraful precedent o afirmaţie, pe care trebue s'o avem mereu prezentă, când judecăm arta Renaşterei: arhitectura încetează de a mai domina sculptura şi pictura, de a mai supune cerinţelor sale particulare celelalte forme de artă. Şi sculptura, şi pictura capătă o viaţă de sine stătătoare. Iar cei care se vor consacra lor, cu sentimentul viu al libertăţii de curând câştigate, se vor comporta adesea ca oameni lipsiţi de măsură. De aceea multe din operile lor păcătuesc printr'un exces de înflorire, înfăţişează figuri şi grupe animate de mişcări violente, desordonate, aproape frenetice. S'ar zice că autorii lor, cel puţin în Germania, ţin mai mult la expresie şi la un efect dramatic, chiar teatral, decât la armonie şi echilibru. Dar aceasta este o veche însuşire germanică, care nu ne poate mira.

Ca material, sculptorii se vor servi deseori de lemn, adesea colorat şi aurit, tot o moştenire a Evului Mediu. Nu vor dispreţui nici piatra, de orice fel: marmora, de la cea mai fină, excelentă pentru operile în care apăreau ca teme femeea şi copilul, până la cea cu grăunte mai grosolan, ori chiar calcarul, pentru figurile de dimensiuni importante, destinate să decoreze construcţiile ori parcurile. In Germania se mai întrebuinţează şi gresia, de culoare grisverzue. Bine înţeles, bronzul nu-şi pierde nimic din vechea sa reputaţie.

Statuele, cele mai multe, aparţin încă artei de inspiraţie religioasă. Ele ornează altarele, singure sau asociate cu pictura, sub forma de figuri votive, de staţiuni al Crucii, de calvare, prin cimitire sau locuri de pelerinaj, de monumente la morminte reale sau la cenotafuri, când vor fi aşezate fie orizon-

tal, pe lespedea mormântului, fie vertical, în perete, singure sau însoţite de anume inscripţii. In sfârşit, sculpturi mai aflăm în mobilierul religios : la amvoane, la bănci şi la strane, la candelabre, la jubeuri ca de pildă, pentru a cita pe cel mai frumos din Franţa, la biserica Sf. Etienne du Mont, din Paris.

Alături de sculptura religioasă, sculptura civilă devine tot mai frecventă: ca decoraţie în clădirile ce se ridică numeroase şi impozante; ca plastică monumentală în jurul fântânilor, la răspântii sau în pieţele publice; sau încă, fenomen nou, care merită să fie salutat cu simpatie şi care va avea o mare înrâurire asupra evoluţiei ulterioare, ca obiecte de artă propriu zise, pentru delectarea ochiului, prin locuinţele oamenilor cu stare.

In Germania, sculptura urmează două tendinţe deosebite. Deşi nu putem intra în multe amănunte, ci trebue să ne mulţumim numai cu indicaţii sumare, se cuvine să semnalăm, pe de o parte operile în care se simt o nelinişte şi o nerăbdare febrilă, în care linia este totdeauna întortochiată şi agitată, mişcarea tumultoasă, figura exagerat expresivă, vecină de multe ori cu o caricatură; pe de alta cele în care sentimentul este potolit şi oarecum reţinut, în care linia tinde la o curbă plăcută, ieşită din echilibrul unor forţe contrare, şi în care figura aspiră la calm şi la graţie, iar nu la expresivitate. Primul stil, care nu rareori va degenera într'un patos de rău gust, în compoziţii în care totul dansează şi e ca bătut de vânt, mai ales la artiştii provinciali, a fost denumit, cu un termen la care ţin mult istoricii de artă germani, **barocul goticului târziu:** baroc, din pricina lipsei de măsură şi de armonie, a sentimentului exacerbat, a înfrigurării ce-l caracterizează; gotic, fiindcă, în plină Renaştere, el continuă ultimele manifestări ale artei Evului Mediu. Cel de al doilea stil este cel mai aproape de ceea ce am observat şi în Italia, cu câteva decenii mai înainte. El se va inspira de la normele Renaşterei, şi va avea la bază, mai mult sau mai puţin, principiile de care era dominată, atât arta antichităţii, cât şi cea italiană din secolele al XV-lea şi al XVI-lea. Momentul culminant al acestui stil va corespunde cu epoca maturităţii lui Dürer.

De altminteri, dacă este să ne oprim o clipă asupra acestor consideraţii, este de observat că Germanii au cunoscut totdeauna atracţia acestor doi poli. In monumentele cu adevărat semnificative ale artei lor, unii artişti se îndreaptă, cu toată energia de care sunt capabili şi cu o mare îndemânare tehnică, într'o direcţie, alţii în direcţia contrară. Nu s'ar putea totuşi spune că cele două curente se opun hotărît unul altuia, sau că ele s'ar găsi în antagonism. Ele coexistă simultan, se corectează şi se completează reciproc. Mai mult încă: aflăm uneori personalităţi, şi nu printre cele neînsemnate, care se lasă deopotrivă ademenite de amândouă şi în manifestările cărora putem lămuri succesiv sau chiar simultan două stiluri. Aşa a fost cazul lui Dürer, de pildă, care a produs Apocalipsa, dar şi Cele Patru Temperamente; aşa a fost cazul lui Goethe, autorul lui Götz von Berlichingen, dar şi autorul Ifigeniei. Ce să mai zicem de Faust, în care găsim simultan ambele aspiraţii? Schiller, şi el, aparţine aceleiaşi familii spirituale.

Aceste lămuriri privesc în special Germania. Ţările de Jos, care în pictură vor avea un rol din cele mai strălucite, în plastică sunt departe de a oferi producţii de valoare. Aceste regiuni vor avea însă cu Italia un contact mai strâns de cum l-au avut alte ţări nordice. Romanismul, adică influenţa tira-

nică a Romei, în Olanda şi în Flandra e o modă persistentă, care va lăsa în sculptură urme adânci, ca şi în pictură de altminteri. De altfel, mai toată plastica ieşită din mâna artiştilor acelor regiuni este de caracter ornamental, destinată pe de o parte bisericilor de tip iezuit, care se înalţă numeroase în teritoriul rămas credincios Romei; localurilor primăriilor sau altor zidiri civile, în Olanda despărţită de Roma, pe de altă parte.

Şi Franţa se interesează de aproape de arta italiană. Cele două ţări erau vecine, iar legătura dintre ele cât se poate de strânsă. Prin campaniile militare, pe care le întreprind regii Franţei în Peninsulă, ei cunosc de aproape focarele strălucite, unde se desvoltase Renaşterea, şi pe artiştii care dădeau acolo tonul. Geloşi de ce văzuseră la curţile principale italiene, ei se întorc în patrie doritori să determine şi în Franţa o mişcare culturală analoagă. Vin încărcaţi de fel de fel de tablouri, de statui şi de manuscrise, însoţiţi, cum a fost cazul lui Francisc I, de pictori şi sculptori, pe care îi utilizează la construcţiile ce întreprind, mai ales la Fontainebleau. Opinia publică nu opune nici o rezistenţă acestei invazii pacinice de streini, aşa încât stilul cel nou, adus de dincolo din Alpi, se răspândeşte cu iuţeală.

Sculptura fusese însă, din toate timpurile, una din manifestările susţinute şi spontane ale geniului francez. De aceea ideile cele noui şi noile criterii de apreciere în arta plastică întâlnesc în Franţa o tradiţie, căreia sunt nevoite să se supună. Ori unde pătrund, principiile Renaşterei italiene se acordă cu vechile practice locale care, după regiuni, sunt când ceva mai arhaice, adică mai aproape de gotic, când ele însele atinse de concepţia artei clasice, printr'un contact direct cu operile celor vechi, descoperite în teritoriul francez. Mai ales pentru această ţară va fi valabilă constatarea ce făceam în cele precedente, anume că Renaşterea va însemna uneori un amestec, în proporţii diferite, de vechi tradiţii locale, de noţiuni venite din contactul cu arta clasică greco-romană (în deosebi romană) şi de influenţe ale Renaşterei italiene. De aceea vom întâlni aici, cum vom vedea, artişti aşa de deosebiţi unii de alţii, cum sunt Ligier Richier şi Jean Goujon, contemporani totuşi.

Sculptura cunoaşte pe tot întinsul Germaniei o desvoltare uimitoare. Aproape nu este oraş mai însemnat în această vreme, care să nu se laude cu o operă importantă, lăsată de un maestru local sau de unul din numeroşii sculptori călători. Imprejurările însă în care aceştia sânt nevoiţi să se manifeste, deplasările lor continue. fac imposibilă fondarea unor adevărate şcoale, în care aceleaşi trăsături să se fixeze şi să se poată urmări.

Personalităţi răsărite există foarte numeroase; centre artistice bine caracterizate însă nu, cu excepţia Nürnbergului, în care totuşi se poate vorbi de o şcoală, în sensul obicinuit al cuvântului. Bogat prin comerţul său, doritor de cultură, posedând tipografii şi industrii de lux din cele mai prospere, marele oraş franconian întruneşte condiţiile favorabile pentru crearea unui focar artistic. Aceasta se şi întâmplă, mai ales după apariţia succesivă a unor individualităţi remarcabile, printre care străluceşte marele Dürer, cel mai ilustru artist al Germaniei.

In asemenea condiţii este greu să se facă o clasificare; mai mult încă, nu se poate urmări cronologic nici o tendinţă. Suntem nevoiţi să ne mărginim la citarea câtorva nume de sculptori care, cu excepţia celor din Nürnberg, sunt fără înrâurire unii asupra altora.

Cei mai însemnați dintre ei sunt **Veit Stoss** și **Peter Vischer,** ambii în legătură cu orașul Nürnberg. Ultimul este fiul unui topitor în bronz și părinte a cinci băeți, care toți vor deveni, la rândul lor, sculptori.

Veit Stoss trăește de la 1447 până la 1533. Prima parte a vieții și-o petrece la Nürnberg. De la 1477 până la 1496 se stabilește însă în Polonia, la Cracovia, unde între altele execută unul din cele mai renumite altare ale timpului, pentru biserica Fecioarei, din acel oraș. La câțiva ani după terminarea acestei opere el se întoarce în orașul natal, unde și moare. In 1504 el mai fusese nevoit să se expatrieze odată, din pricina unor încurcături grave cu justiția din Nürnberg. Doi din fiii să vor trăi în Ardeal, din care pricină s'a crezut că Veit Stoss însuși a lucrat, după întoarcerea sa din Polonia sau în timpul exilului său, prin părțile noastre.

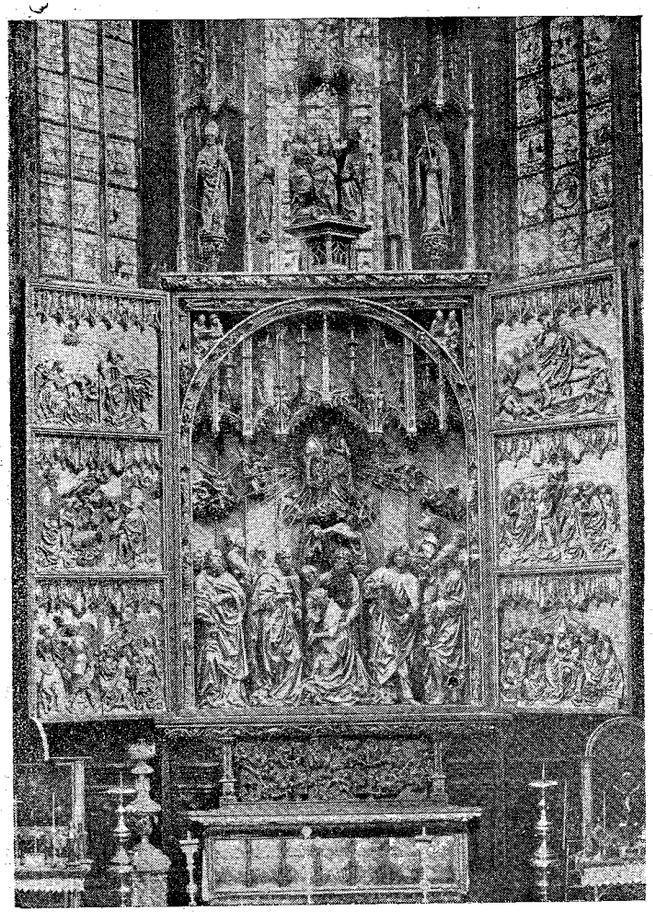


Fig. 346. — *Veit Stoss : Altarul din Cracovia.*
(după Propyl. X p. 393).

Altarul din Biserica Mariei (Cracovia), se compune dintr'un grup central, reprezentând Înălțarea la cer a Fecioarei, din două rânduri de voleuri, unele fixe, altele mobile, dintr'o predelă, cu arborele lui Jeseu și dintr'un încoronământ, cu Incoronarea Fecioarei, între doi sfinți. Voleurile sunt decorate cu scene din viața Mântuitorului și a Maicei sale. Totul are o înălțime de aproximativ 13 metri. (Fig. 346). Este una din acele opere impunătoare, cum vom întâlni adesea în bisericile germane din sec. al XVI-lea. Este evident că autorul

ei aparține categoriei de sculptori, pe care i-am caracterizat de baroci ai goticului. Ceeace urmărește, printr'o compoziție plină de mișcare, însă executată cu o cunoaștere desăvârșită a felului de a sculpta lemnul, este să ne prezinte o succesie de scene pitorești, populate de personagii numeroase, drapate în vestminte bogate, în care Noul Testament, ca în Misterele teatrale ale timpului, este divizat în motive de un puternic dramatism, ca să se imprime în memoria privitorului.

Pentru a ne da seama de aceasta, este util să examinăm măcar una din figurile importante, pe cea a Sfântului Ioan, din grupul central, de pildă (Fig. 347).

Stoss era un perfect tăietor al lemnului, pornind de la observația precisă a realității. El știe cum se traduc pasiunile pe fața unui personaj, în gesturile sale, în atitudinea sa. Nu ezită să accentueze acele detalii, care întăresc și fac evident, chiar de departe, sentimentul pe care vrea să-l sugereze. Este de remarcat, într'o astfel de operă, modelarea subtilă a obrazului, desenul viguros al gurei, al nasului, al ochilor.

Fig. 347. — *Veit Stoss : S-tul Ioan*
(după Propyl. X. p. 394).

Peter Vischer (1460—1529) este una din gloriile Nürnbergului, alături de Albrecht Dürer. Era fiul unui topitor în bronz, deci de mic copil familiarizat cu arta grea și plină de surprize a transpunerii unor modele de pământ sau ceară, într'un material cu mult mai rezistent. In asemenea condiții nu este de mirare că materia în care el se exprimă de preferință este bronzul. A lăsat multe opere importante, printre care se cuvine să cităm mai ales două : Chivotul în care se păstrează moaștele Sfântului Sebaldus, din biserica cu același nume, din Nürnberg, și figurile de la mormântul Împăratului Maximilian, din Biserica Curții, în Innsbruck. Prima din aceste opere este executată în colaborare cu fiii săi. (Fig. 348).

In chivotul în bronz, pentru sfântul cel mai popular din Nürnberg, în figurile ce împodobesc baldachinul, formele sunt tot gotice, deși, sub aspectul lor de astăzi, ele sunt diferite de proectul primitiv al artistului, care, la început, le-ar fi dorit pe toate mult mai plăpânde și mai înalte. Această revenire la proporții mai masive, la un alt raport între înălțime și celelalte dimensiuni, trebue pusă pe seama progresului făcut de ideile Renașterei. Tot Renașterei se datorește spiritul în care este imaginată ornamentația, adică nenumăratele statui ce umple firizile, felul în care sunt drapate, seninătatea figurilor, dar mai ales decorația părții inferioare, constând în mare parte din alegorii nude. Se admite azi că toate aceste figuri ar fi opera fiilor lui Vischer, adică a unei generații mai tinere, mai pătrunsă de ideile Renașterei.

Ca operă de mari dimensiuni, cea mai remarcabilă este statua Regelui Arthur al Angliei, ce decorează mormântul de care am vorbit mai sus. Aici se pot admira, nu numai înaltele calităţi de statuar ale lui Peter Vischer, cunoştinţele sale anatomice, darul de a prezenta o figură aşa de solid plantată, fineţea daltei sale în execuţia ornamentelor de pe platoşa regelui, ci şi o mare pătrundere sufletească. Prin această ultimă însuşire el a ştiut imprima figurii acea demnitate, acea forţă hotărîtă şi calmă cu care se prezintă (Fig. 349).

Dar Vischer nu s'a mărginit să execute câteva din statuele cele mai semnificative din tot sec. al XVI-lea; el a format o şcoală şi o tradiţie. Fiii săi, care îl ajutaseră cel puţin în realizarea mormântului S-tului Sebaldus, duc mai departe învăţătura primită şi lărgesc baza lor de inspiraţie, introducând multe elemente luate direct din antichitate. Intreg acest grup ar aparţine deci celei de a doua tendinţe din arta germană, pe care o semnalam. Un exempul convingător desparte tezaurul din care urmaşii lui Peter Vischer îşi aleg motivele, este fântâna lui Apollo, din curtea primăriei din Nürnberg, opera lui Hans Vischer (Fig. 350). Totul în această lucrare arată că

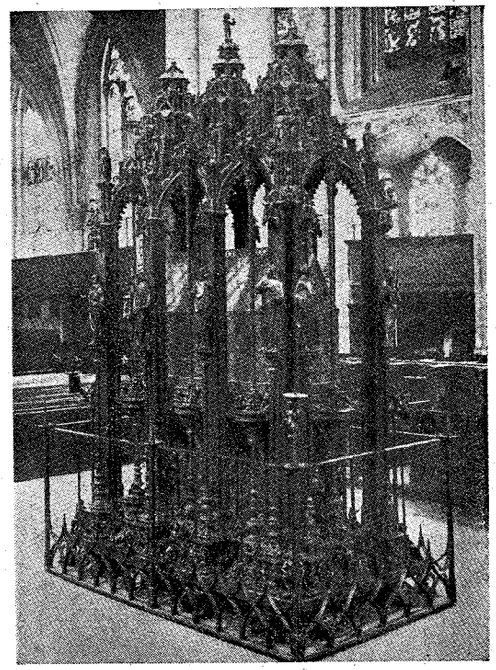


Fig. 348. — *P. Vischer : Sebaldusgrab.*
(după Propyl. X. p. 400).

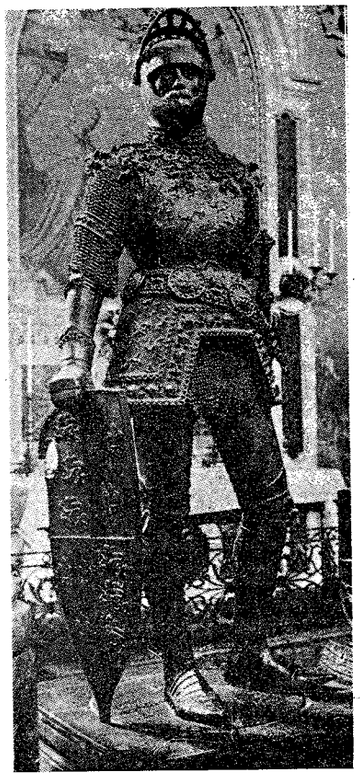


Fig. 349. — *Peter Vischer : Regele Arthur.*
(după Propyl. X. pl. XXXI).

artistul caută să rivalizeze cu modelele clasice sau italiene, care exprimau acelaşi subiect. Trupul uman, tânăr, în plină vigoare, este redat, nu conform realităţii, ci mai degrabă canonului pe care îl fixase şi impusese artei partizanii stilului greco-roman. Este de observat, spre deosebire de ceeace am constatat la Italieni şi chiar la Francezi, că tratarea nudului este ceva destul de rar în arta germană. Nordicii s'au arătat totdeauna mai refractari faţă de această temă. Climatul şi, desigur, şi unele idei morale făceau ca trupul gol să fie mult mai puţin frecvent în viaţa obicinuită, decât în Italia sau în ţările sudice.

Am spus că puţine epoci se pot compara, în Germania şi chiar aiurea, prin bogăţia şi varietatea operilor plastice, cu sec. al XVI-lea. Din marea mulţime a artiştilor, având în majoritatea lor o formaţie profesională deplină şi înălţându-se, prin producţia lor, cu mult peste obicinuit şi mijlociu, dacă este să ne mărginim, nu văd cine ar merita să ne oprească, în afară de **Tilmann Riemenschneider.** Şi el este tot franconian. Se naşte la Osterode (1460), însă trăeşte şi lucrează la Würzburg, marele oraş de reşedinţă arhiepiscopală, unde moare în 1531. Prin operele sale îşi atrage nu numai respectul, dar şi încrederea cetăţenilor, aşa încât este chemat la demnitatea de primar.

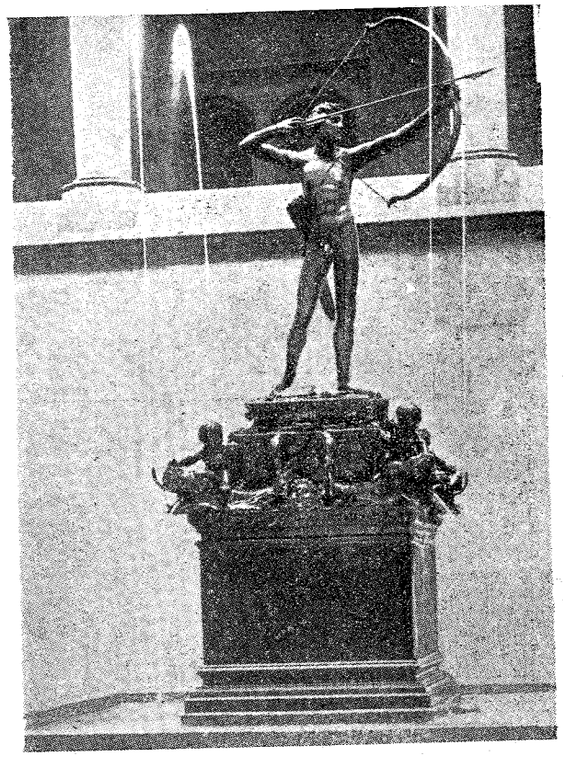


Fig. 350. — *Hans Vischer : Apollo.*
(după Propyl. X. p. 412).

Una din operile sale reprezintă pe strămoşii noştri, pe Adam şi Eva (Fig. 351), destinaţi să decoreze portalul unei capele din Würzburg, dar astăzi în muzeul acelui oraş. Este evident că între trăsăturile acestei tinere figuri, modestia şi castitatea ei, şi o statue italiană cu acelaşi subiect, există diferenţe simţitoare. Italianul iubeşte nuduri mai pline, mai mature. Delicateţea cu care sunt tratate trăsăturile feţei vine însă în contrast cu liniile agitate ale buclelor de păr. Artistul a voit poate să producă un joc violent de umbre şi lumini, care să încadreze faţa aşa de suav modelată, ori, mai probabil, era atunci sub impresia cine ştie cărei statui în lemn, la care acest fel de tratare era ceva obicinuit.

Sculptura franceză din sec. al XVI-lea crează o serie de opere de cea mai mare valoare, deşi nu aşa de variate cum le-am întâlnit în Germania. Şi **Michel Colombe,** dar mai ales **Jean Goujon** şi **Germain Pilon** lasă lucrări cu nimic inferioare celor ce au văzut atunci lumina în Italia. Ei îşi asimilase complet teoriile cele noui, în parte tot sub influenţa Italiei, însă se pricep aşa de bine să îmbine stilul şi caracterul formelor venite de acolo, cu vechi şi tradiţionale calităţi franceze de graţie şi de voluptate, încât statuele ce execută au rămas până astăzi exemplare desăvârşite ale geniului francez. Căci, departe de a fi o haină de împrumut, clasicismul era în Franţa o doctrină în acord cu forme şi cu idei familiare, şi publicului, şi artistului. De aici unitatea de sentiment, care găseşte un puternic ecou în sufletul tu-

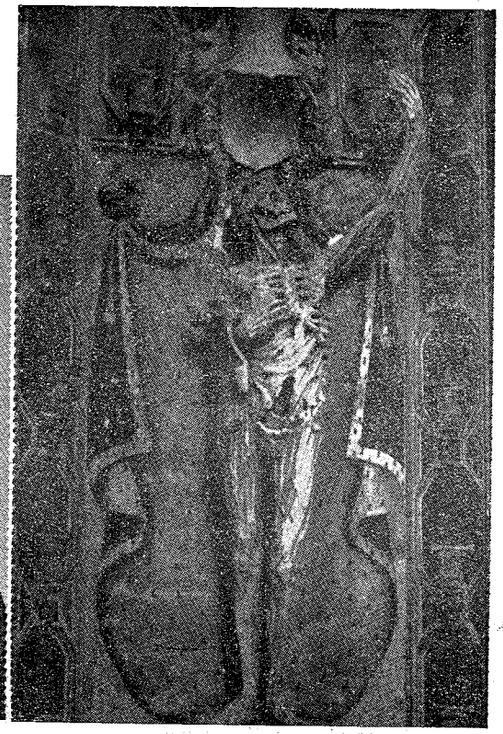


Fig. 351. — *Riemenschneider: Adam.* (după Propyl. X. p. 419).

Fig. 352. — *Richier: Monumentul lui René de Chalons.* (după Propyl. X. p. 467).

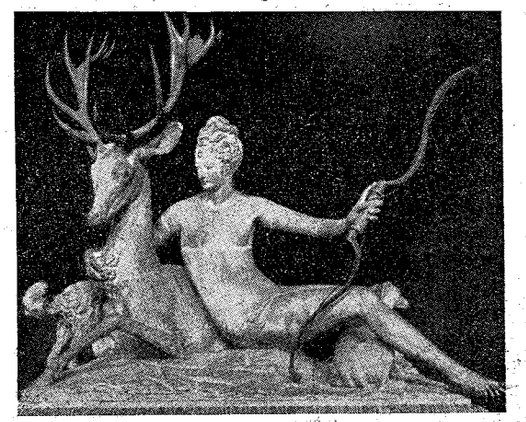
tulor, pregătită de umanişti şi întreţinută de operele antice descoperite în solul francez sau aduse, împreună cu opere ale Renaşterei italiene, de cei care se întorceau din Italia.

Totuşi, în unele centre provinciale, mai depărtate de oraşele mari, unde nu pătrunsese decât cu timiditate estetica Renaşterei, sculptorii şi, în genere, orice artist sunt refractari la inovaţii. Aşa e cazul lui **Ligier Richier,** din oraşul de Nord-Est, St. Mihiel.

In Mormântul lui René de Chalons din Bar-le-Duc, (Fig. 352), se resimte, puternică, groaza de moarte, comună oamenilor de la finele Evului Mediu, înainte de apariţia ideilor Renaşterei. Se cunoaşte frecvenţa reprezentărilor dansurilor macabre, a scheletelor care amintesc la tot pasul muritorilor cât de aproape le este ora fatală. Ligier Richier a reluat vechea temă şi i-a dat o vigoare nouă: mortul, adică cadavrul, acoperit de carnea lui în descompunere, îşi smulge inima şi o oferă, ca prinos, divinităţii. Indărătul scheletului, ca un contrast, artistul a imaginat o bogată draperie, deasupra căreia a fixat armele defunctului.

Adevăraţii reprezentanţi ai stilului Renaşterei în Franţa sunt însă de căutat în centrul ţărei, în Jean Goujon şi Germain Pilon. Primul e normand, născut la începutul secolului şi mort în 1564, în Italia, unde se refugiase din pricina persecuţiilor la care erau supuşi în Franţa hughenoţii. Ne-a lăsat multe lucrări importante la Rouen, la Paris şi Ecouen, morminte sau sculpturi decorative.

Două sunt mai ales operile ce-l fac nemuritor: Statua Dianei şi Nimfele din Fântâna Inocenţilor. Prima, decora, se pare,



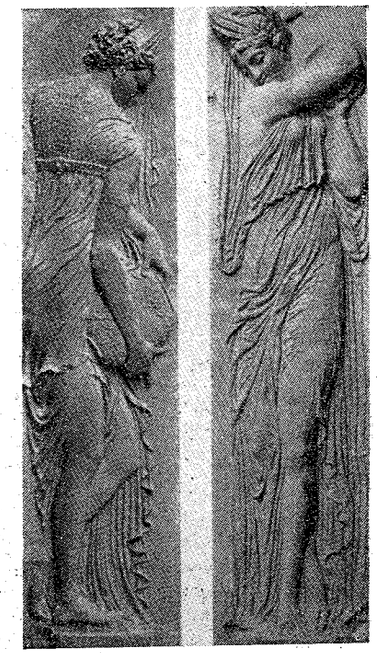


Fig. 353. — *J. Goujon: Diana.* (după Propyl. X. p. 473).

Fig. 354. — *J. Goujon: Nimfele izvoarelor.* (după Propyl. X. pl. XXXIX).

una din porţile castelului Dianei de Poitiers, iubita regelui Henric II. (Fig. 353). Este o temă direct inspirată de arta clasică, la care însă execuţia, sensibilă şi sfârşită până în cele mai mici detalii, şi proporţiile trupului sunt în legătură directă cu tradiţia franceză, aşa cum ea se elaborează, chiar atunci, de către şcoala de la Fontainebleau, sub direcţia lui Primaticcio. Coafura, complicată şi savantă, ne duce la desenele lui Leonardo şi Verrochio.

Nici una însă din operile lui Goujon nu atinge grația și perfecțiunea detaliilor Nimfelor de la Fântâna Inocenților (Paris). (Fig. 354). Erau opt la număr și destinate să orneze, împreună cu alte motive care simbolizau căderea apelor și răcoarea umedă a pădurilor, o construcție ridicată pentru primirea Regelui, cu ocazia unei vizite a lui în capitală. Construcția primitivă a fost însă dărîmată, iar bassoreliefurile au fost regrupate, mult mai târziu, în jurul unei fântâni, care există până astăzi. Cu drept cuvânt figurile tinere, suie și mlădioase, pe care le mulează draperiile umede, au fost considerate ca începutul unui stil nou în Franța, stil care se va continua în tot timpul sec. al XVII și XVIII, până la revenirea neoclasicismului.

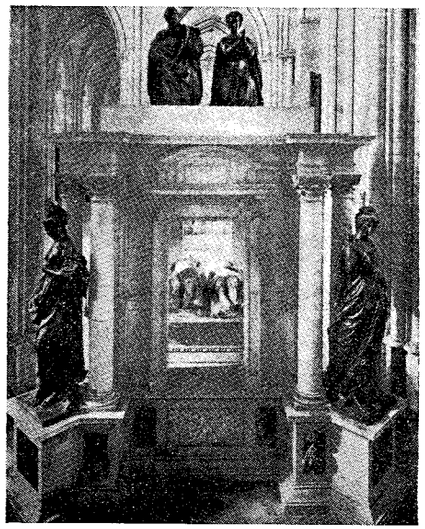


Fig. 355. — *Germ. Pilon: Mormântul lui Henric II-lea.*
(după Propyl. X. p. 475).

Germain Pilon este mai tânăr decât Jean Goujon. Se naște în 1536 și moare în 1590. Activitatea sa se va desfășura deci în cea de a doua jumătate a secolului. A fost însărcinat de Caterina de Medicis, care îl aprecia în deosebi, să execute în Bazilica de la St. Denis, mormântul ei și al lui Henric al II-lea, mort în împrejurări tragice. Arhitectura ansamblului amintește pe cea, pe care frații Giusti Betti o imaginaseră pentru mormântul părinților lui Francisc I, tot în bsierica St. Denis, și o impuseseră oarecum gustului francez. Stilul Renașterei e mai evoluat și mai simplu de cum îl întâlnisem în trecut. De aici provine impresia de noblețâ a acestui monument (Fig. 355). Dar ceeace face din el un exemplar unic al Renașterei franceze sunt statuele de bronz și de

Fig. 356. — *Pilon: Statua Cancelarului de Birague (fragment).*
(după Aubert. II. p. 47).

marmoră și bassoreliefurile ce-l decorează. Cei doi suverani, conform tradiției, sunt arătați o dată vii, îngenunchiați deasupra lespedei, care servește de coperiș, în hainele lor de la încoronare, și a doua oară, dedesupt, ca „gisants".

In grupul ultim se remarcă tendințele realiste ale lui Germain Pilon, însușire care face din el, natural, unul din marii portretiști ai vremii, cum se vede din statua cancelarului de Birague (Luvru). (Fig. 356), în care psihologia modelului este prinsă cu atâta perspicace preciziune. Opera sa capitală e însă considerată a fi grupul Celor trei Grații, destinat să poarte urna, în care era pusă inima lui Henric II (Luvru). (Fig. 357).

Fig. 57. — *Germain Pilon: Cele trei Grații.*

Pictura în afară de Italia în epoca Renașterei

Dacă, părăsind domeniile arhitecturei și sculpturei, încercăm să analizăm pictura, în aceeași epocă și în aceleași țări, incontestabil că Germania se găsește în fruntea tuturor. Un Dürer, un Grünewald, un Holbein, pot sta alături de cei mai mari maeștri ai Renașterei italiene, iar lor, la celelalte popoare în afară de Italia, nimeni nu le poate fi comparat, nici chiar în Flandra, unde totuși urmașii reprezentanților străluciți ai generațiilor precedente țin încă un loc eminent. Ceeace ridică considerabil valoarea școalei germane este că faimoasa triadă mai sus amintită nu se prezintă singură, ci înconjurată de grupe numeroase de alți pictori care, fără să se poată măsura cu aceștia, sunt totuși în stăpânirea unor talente viguroase și originale. Fertili, ei lasă după ei opere a căror faimă nu s'a desmințit până astăzi.

Sunt de făcut însă două observații preliminare. Oricât de mare ar fi valoarea acestor pictori, influența lor nu se exercită dincolo de solul natal. Singurii care au fost urmați și imitați, într'o oarecare măsură, sunt Dürer — autorul gravurilor mai mult chiar decât cel al compozițiilor pictate, — și Holbein. Acesta însă numai după ce încetează de a fi un artist național și devine unul din acei maeștri călători și internaționali, cum întâlnim câțiva chiar atunci, în lumea italiană, și cum vom întâlni și mai mulți, în Flandra, în secolul următor. Apoi, — și această a doua constatare ne va da cheia acelei înfloriri prodigioase a gravurei și a ilustrației de carte, bazată tot pe gravură — toată arta germană este aproape exclusiv o expresie a desenului. Culoarea, chiar atunci când este originală și strălucitoare, cum ar fi cazul la Grünewald, la Altdorfer, la Pacher, va fi considerată de pictorii din această regiune ca un element ajutător, niciodată ca principala însușire a unui tablou. Adesea chiar ea va fi un simplu coloriaj, întins în pete subțiri peste un tablou, după ce compoziția executată într'o nuanță monocromă sau în „grisaille", era terminată în toate detaliile ei.

Epoca aceasta de mare înflorire a artei germane este însă de scurtă durată. Chiar în a doua jumătate a secolului al XVI-le nu mai găsim nici un pictor, al cărui nume să merite să treacă dincolo de hotarele nației sale. Ceeace este mai curios, este că temperamentul german, deși foarte înclinat din fire spre „baroc", tocmai în epoca Barocului s'a manifestat mai puțin prin culoare, cu excepția câtorva maeștri austriaci, și ei puternic influențați de caracterele școalei italiene, în special venețiene. Marea majoritate a operilor produse în Prusia și în Austria în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea sunt semnate de streini. Trebue să ajungem la sec. al XIX-lea pentru ca să întâlnim din nou acele personalități puternice și lămurit definite, care dau strălucire și prestigiu unei școale.

Mai înainte de a ne ocupa de câțiva artiști, în chip individual, este poate util să rezumăm în câteva cuvinte în ce constau trăsăturile mai izbitoare ale picturei germane. O primă constatare: Germanul e liric, doritor de a-și exterioriza sentimentele, apreciind și cultivând ce este mai personal și mai intim în om. Acest lirism, această notă individualistă și afectivă, transpiră în toată arta lui. La anume dintre reprezentanții școalei, ea poate lua o formă atât de înflăcărată, de bizară, încât să le dea înfățișarea unor adevărați vizionari, ca la Grünewald, bunăoară.

Dacă ceeace interesează pe German nu este neapărat viața obiectivă, așa cum ea se constată în realitate, ci ideea, pe care ne-o facem despre viață, idee care poate varia dela om la om, înțelegem cât de vast și necontrolabil devine domeniul artei, în care, din moment ce e sinceră și onest exprimată, orice expresie se poate justifica. Cel mai neașteptat, mai straniu punct de vedere, cele mai ciudate interpretări ale naturei și ale omului, care nu pot avea altă explicare rațională decât că reprezintă o proectare a personalității artistului într'un anumit moment, totul devine o temă capabilă de a reține atenția acestuia și pe cea a privitorului.

Latinul aprecia, în Italia și aiurea, proporția și frumusețea liniilor unui trup uman, armonia compoziției, raportul volumelor, calda sau atractiva combinație a tonurilor. Germanul, din contră, va aprecia puterea de expresie a figurilor, detaliile în stare să sugereze un sentiment adânc, oricare ar fi el. Cu cât un gest va fi mai evocator în brutalitatea lui, o fizionomie mai încărcată de fluid psihic, cu atât ele vor atrage mai mult. Grație, frumoase proporții, trăsături regulate, ritm calm și balanțat al liniilor unui trup sau ale unei draperii, toate aceste însușiri le vor părea secundare, în comparație cu ceeace va deștepta în noi impresia unei patimi năprasnice, sau va exprima agitația, desechilibrul, bizareriile naturei sau ale sufletului. De aici tendința artei germane de a prezenta fețe contractate de furie, membre agitate, ochi și priviri speriate sau aruncând fulgerile urei, totul mergând uneori până la adevărate caricaturi. O figură angulară, amenințătoare, gesticulând violent, cu încheeturile aproape dislocate; vestminte umflate de vânt; scene încărcate de mulțime de personagii, care par să rupă cadrul în care sunt închise, iată ce ne așteaptă obicinuit în arta de la Rin și de la Dunăre. O astfel de concepție este însă la antipodul celei pe care am cunoscut-o în arta unui Rafael, a unui Tițian ,a unui Correggio. Pictorul german, s'ar putea zice, este indiferent, aproape insensibil la atracția fizică a unei figuri; el consideră chiar urîțenia ca un element superior de expresivitate.

Germanul nu va aprecia prea mult nici aspectul exterior, epiderma unui tablou, pasta, coloritul și felul în care materia este așternută pe pânză sau pe scândura de lemn. Aceasta nu vrea să zică că el n'are și preocupări de ordin coloristic, ci numai — chestie de gust și de educație a ochiului — că el rareori a reușit să ne farmece prin acordul tonurilor. Un Dürer, de pildă, a fost toată viața urmărit de dorința de a pune de acord desenul său prodigios, cu un colorit ca cele pe care le admirase la confrații săi venețieni. N'a reușit însă să ne dea, de cele mai multe ori, decât o gamă discordantă de culori, care acopereau desenul, dar care niciodată nu se topeau cu el, așa cum se întâmpla cu operile marilor Italieni.

Iar dacă un Mathias Grünewald, un Altdorfer isbutesc să treacă peste această primă fază a coloritului și să creeze opere în care se simte o voință și o putință de expresie și prin tonuri, ei sunt interesante excepțiuni în această școală, în care primatul este ținut de desen și de operile bazate pe expresivitatea liniei.

Și acum să analizăm pe scurt opera câtorva pictori mai semnificativi. Bine înțeles ne vom opri mai întâiu la **Albrecht Dürer** (1471—1528). Este fiul unui German din Ungaria, venit și stabilit la Nürnberg. Multă vreme faimoasa cetate din Franconia atrage, prin comerțul, industria și desvoltarea ei culturală, pe conaționalii care se născuse dincolo de limitele de atunci

ale patriei germane. Burghezia din acel oraş, adică patricienii şi meşterii care fabricau obiecte utile, foarte căutate, sau de lux, celebre în tot Apusul, era primitoare şi deschisă. Bătrânul Dürer practica şi el o meserie de lux fiind giuvaergiu: Goldschmied. Detaliu interesant de cunoscut căci ceva din stilul complicat şi încărcat, particular ornamentaţiei obţinută cu dalta în obiectele de aur, se va observa de multe ori şi în arta minuţioasă şi pusă pe decorativ, din primele desenuri şi lucrări grafice ale lui Dürer. Către 1486, la vârsta la care cineva începe să se gândească la pregătirea pentru o carieră, tânărul Dürer se hotărăşte să devie pictor şi intră în atelierul lui Michael Wolgemut. Artist serios, acesta împărtăşeşte genialului său elev tot ce ştia, adică meşteşugul picturei, în toate amănuntele lui. El însă nu este în stare să-i ocupe şi spiritul, adică imaginaţia, care era atrasă de un alt artist, mult mai mare, de Martin Schongauer, pe care Dürer îl ştia din gravuri şi îl preţuia mai mult ca pe dascălul său. Ca să ajungă până la acest pictor predilect şi ca să se familiarizeze şi cu opera altor contemporani, Dürer întreprinde o călătorie prin Vestul Germaniei, apoi în Flandra, poate şi în Elveţia, la Bâle, între 1490 şi 1494. Dar, în acest interval Schongauer murise şi Dürer se întoarse în oraşul natal fără să fi cunoscut personal pe marele gravor, predecesorul său, căruia îi va păstra însă toată viaţa un sentiment de adâncă pietate.

Dürer este mai ales un desenator, unul din cei mai prodigioşi şi mai originali mânuitori a liniei. El are un stil propriu, ca duct şi ca fel de a realiza o figură, încă de la vârsta de 13 ani, de când sunt datate primele sale lucrări cunoscute. De atunci se pot determina caracterele esenţiale ale manierei sale, care se vor accentua pe măsură ce experienţa şi îndemânarea sporesc. Se însoară şi porneşte apoi din nou în călătorie, după obiceiul vremei, când relaţiile dintre oamenii care aparţineau aceleiaşi meserii erau atât de frecvente şi când nimeni nu se considera un maestru, până nu se familiarizase cu toate aspectele unei practice artistice. Il vedem curând în nordul Italiei, în Veneţia. Este instructiv să constatăm, cum am făcut-o şi în alte împrejurări, tăria raporturilor ce uneau atunci Veneţia cu ţinuturile de la Nordul Alpilor, în special cu regiunea comercială de la Dunăre şi Rin.

Dürer este puternic atras de şcoala care începea atunci să prospereze în oraşul lagunelor — tot atât de cunoscut prin bogăţia sa, ca şi prin strălucirea culturii, — oraş în care Giovanni Bellini, Giambellino, era pictorul cel mai preţuit. Stilul acestuia, plastic, aproape sculptural, alături de cel al lui Mantegna, cu care de altfel avea atâtea însuşiri comune, vor exercita o vizibilă influenţă asupra idealului tânărului German. Lor le datorează Dürer primul contact cu Renaşterea, acele preocupări de formă şi de frumuseţe plastică, aşa de streine până atunci de geniul nordic. Ele se vor fixa în amintirea lui, îl vor urmări în decursul întregei sale activităţi, vor da o înfăţişare nouă tablourilor sale ulterioare, în care de multe ori nevoia unei armonizări a contrariilor, a omului ce fusese până la contactul cu Italia şi a celui ce ar fi dorit să devie după acest contact, şi dificultatea acelei armonizări, apar cu o evidenţă impresionantă, aproape dureroasă.

Transformat de experienţa veneţiană, Dürer se întoarce din nou la Nürnberg, devine un pictor căutat, atât de clientela bogată a oraşului, cât şi de numeroşi elevi. Convins de avantagiile ideilor noui, el intră în relaţii de prietenie strânsă cu umaniştii, destul de numeroşi, din acea regiune,

schimbă cu ei idei, se pasionează pentru tot ce-i poate îmbogăţi mintea şi preciza ideile estetice, adaogă cunoştinţe peste cunoştinţe, face studii şi cercetări, se instrueşte, notează ce vede şi ce simte, scrie şi discută, încât se poate spune fără exagerare că el stă în centrul vieţii intelectuale a activului oraş. Aspectul teoretic al artei, justificarea ei estetică şi raţională, îl preocupă mai toată viaţa. De aceea îl vom vedea uneori gata să-şi compună opera din imaginaţie, ca o aplicare a unor principii teoretice, ca o deducţie a unui şir de raţionamente, aproape ca o demonstraţie a unor adevăruri abstracte.

La un alt pictor, mai puţin dotat, o astfel de tendinţă ar fi dat desigur rezultate seci şi neplăcute. Opera de artă ar fi părut o rece şi impersonală, poate penibilă aplicaţie a unor idei teoretice. Pe Dürer, deplina cunoaştere a naturei, simţul obiectiv, forma particulară a geniului său, pentru care transcrierea grafică a lumei nu avea secret, fantezia, instinctul decorativ, sensibilitatea la ce este misterios şi plin de poezie, l'au salvat. Lucrările sale, chiar atunci când par mai degrabă fructul unei înlănţuiri de judecăţi, decât ieşite dintr'un entuziasm sincer, — cum sunt mai ales cele în care apare nudul — ne vor interesa, ne vor mişca chiar.

Fig. 358. — *Albrecht Dürer: Autoportret.* (după Propyl. X. p. 129).

Intre 1505 şi 1507 Dürer merge din nou la Veneţia. Era atunci un om matur, cu o personalitate bine definită, stăpân pe un mare talent, decât care nici un altul nu se ridicase mai sus în Germania timpului, sigur pe sine, deplin format. Prima atingere cu arta italiană, sudică, latină, îl neliniştise. Fără să stea mult la gânduri, el plăteşte tributul său de admiraţie, adoptând câteva din aspectele prin care lumea italiană se manifestase în artă. In fond, el rămăsese însă un **gotic,** cu puternice rădăcini în trecutul poporului său. Nu destul însă ca să se poată sustrage cu totul cântecului sirenei italiene. De aceea, când şi când, vedem la el nostalgia acelei forme de civilizaţie, pe care o presimţise în prima sa călătorie veneţiană. Pentru a doua oară, acum pentru timp mai îndelungat, el suferă prestigiul contactului cu mediul sudic. O aspiraţie spre un anume fel de compoziţie, mai simplă, mai logică, mai echilibrată, spre un tip de frumuseţe mai calmă, mai plastică, mai nobilă, se remarcă în operile sale din acea vreme. Unele sunt deadreptul traducerea prin mijloace

germane, cu toate calităţile de desinator şi de scrutator de suflete, care-i erau proprii, a unor teme curat veneţiene, cum era acea splendidă Madonă distribuind coroane de trandafiri, pictată pentru colonia germană din Veneţia, azi în muzeul din Praga.

De astă dată influenţa Italiei fu mai persistentă. Ea va da o tonalitate „Renaissance" întregei activităţi de mai târziu a maestrului. Nu este oare curios să constatăm, ca de astă dată la Dürer, cât de puternic atrăgea Sudul, luminos şi plin de soare, pe toţi marii reprezentanţi ai germanismului? Goethe, va suferi aceeaşi fascinaţie, Schiller deasemenea.

Totdeauna preocupat să vadă şi să cunoască oameni şi locuri noui, Dürer va întreprinde spre sfârşitul vieţei un drum, triumfal din pricina renumelui de care se bucura atunci, în Ţările de Jos. Ne va lăsa chiar un ziar al evenimentelor mai însemnate la care asistase între 1520 şi 1521. Moare în 1528.

Fig. 359. — *Dürer: Rosenkranzfest.*
(după Klassiker der Kunst, p. 29).

Marele pictor, în timpul său a împărţit cu Holbein gloria de a fi considerat ca cea mai înaltă expresie a geniului naţional. Noi, cei de azi, am ratificat judecata contemporanilor. Şi unul, şi altul, au lăsat o moştenire, în care se pot distinge, nu numai însuşirile cele mai caracteristice ale unui mare neam, dar încă cele care nu se întâlnesc decât în personalităţile excepţionale ale umanităţii. Lucrările lor sunt tablouri germane, de sigur, dar mai ales expresia unor talente demne de a figura în grupul celor puţini, cu care se mândreşte arta picturală. Am completat însă întrucâtva judecata contemporanilor: am aşezat alături de cei doi corifei, pe acelaşi înalt piedestal, pe Grünewald, pe care epoca sa, fără să-l ignoreze, nu-l considera cu acelaşi sentiment de admiraţie, ca pe Dürer şi pe Holbein.

De fapt, era un mare contrast între primii doi. **Holbein** este omul vremei sale într'o mai mare măsură decât Dürer, cu hotărîre, cu linişte, cu seninătate, fără nici o rezervă şi fără niciuna din acele lupte interioare, care totdeauna lasă un fond tulbure şi plin de amărăciune în sufletul artiştilor. Sincer şi candid, Hans Holbein este omul Renaşterei, poate şi pentru că Hans Holbein cel Bătrân, părintele său, atins el însuşi de învăţătura cea nouă, îl pregătise ca să o considere ca o formă logică şi necesară a picturii

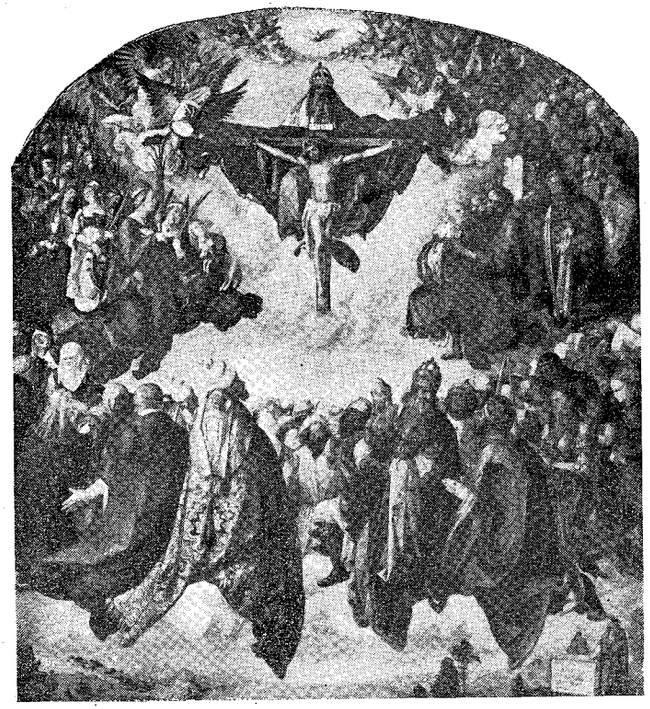


Fig. 360. — *Dürer: S-ta Treime.*
(după Propyl X, p. 123).

timpului său. S'a născut la Augsburg, în 1497, şi a murit la Londra, unde se stabilise, în 1543. In timpul relativ scurt al activităţii sale s'a consacrat mai ales portretului. In acest gen el a lăsat o serie de capodopere şi reputaţia unuia dintre cei mai adânci şi mai abili interpreţi ai omului.

Faptul că se naşte la Augsburg, că moare la Londra, unde se stabilise pe la 1526 şi unde ajunsese „pictor regius", la curtea lui Henric al VIII-lea, (la 1536), că înainte de a se fixa în Anglia el petrecuse o parte a vieţii sale la Basel, în Elveţia, unde îl găsim încă de la vârsta de 18 ani. că se abătuse chiar prin Nordul Italiei, unde admirase pictura Lombardă, ieşită din

școala lui Leonardo, ne arată la Holbein o concepție de viață cu totul alta decât la contemporanii săi germani, toți stăpâniți de un strâmt sentiment național, care-i ținea legați de țară, căruia îi rămâneau atașați chiar atunci când nevoile meseriei lor îi obligau să călătorească. In peregrinațiile sale, Holbein cunoaște pe câțiva din cei mai remarcabili reprezentanți ai culturei vremii, cu care se leagă printr'o inalterabilă prietenie, rămasă celebră. Astfel el este unul din familiarii lui Erasm și ai lui Thomas Morus; acesta, de altfel, îi facilitează stablirea în Anglia, unde se bucura de mare trecere.

Viața neobicinuită pe care Holbein o duce, atitudinea sa aproape indiferentă față de țara din care ieșise, ideile sale despre rolul artei și al artistului, despre raportul lor cu mediul înconjurător, totul ne arată că avem aface cu un spirit nou. Holbein încetează de a fi un „German". Ca și Erasm, prietenul său olandez, el se consideră mai degrabă un „European", aparținând acelui cerc internațional care, pe deasupra frontierelor, era câștigat de ideile umanismului. Merge acolo unde gloria îl cheamă și uneori interesul, și-și acomodează stilul după gustul amatorilor cărora se adresează. Pentru prima dată un pictor este aproape indiferent la subiect, preocupat mai numai de felul de a-l exprima. Ce-l interesează este să producă o operă cât mai bună, mai demnă de el, să-și pună în evidență toate darurile sale, de care este perfect conștient. Acest German din sec. al XVI-lea, anticipând asupra timpului său, este în fond un partizan al teoriei: artă pentru artă.

Fig. 361. — *Dürer: Maximilian.* (după Propyl. X. p. 126).

Era și el un splendid desenator, dar altfel decât Dürer. Își interzice imaginației sale să joace vreun rol în realizarea unei opere. Nu pictează decât ceeace vede, însă vede tot, cu o ascuțime, cu o siguranță, cu o perfecțiune și cu o economie de mijloace, incomparabile ,ori cu cine l-am măsura. Se formase în atelierul părintelui său, alături de un frate, Ambrosiu, el însuși un bun portretist, prea curând dispărut. Holbein bătrânul își învățase copiii să observe o fizionomie, s'o analizeze, s'o prindă în notele ei caracteristice, mai ales s'o așeze în cadru cu toată naturalețea, s'o picteze într'o materie prețioasă și rară, inalterabilă, care și-a păstrat până astăzi transparența și strălucirea. Oricare din portrete, mai ales cele ale lui Hans, cel mai tânăr dintre frați, este înțeles de la început fără urmă de „poză", fără acea afectație, pe care o întâlnim chiar și în producția celor mai mari portretiști. De multe ori figura apare în mediul care-i este familiar, ca la

Degas în vremea noastră, așa încât impresia de realitate, de viață, până la iluzie, până la halucinație chiar, este completă.

Holbein a executat, la început mai ales, în timpul șederii sale la Basel, și tablouri religioase. Ele sunt, ca desen și ca puritate de forme, excelente, dar fără acea latură de neliniște, de expresivitate căutată, profund germanică, după cum o dovedesc lucrările lui Dürer ori Grünewald. Sunt desăvârșite opere de artă, pe care autorul lor, temperament echilibrat și fericit, le picta cu un sentiment de mulțumire, poate cu bucuria executantului care nu simte nici un fel de dificultate când își transpune impresiile. Cu excepția a două tablouri foarte cunoscute: Christ în Mormânt și portretul familiei Artistului, ele par lipsite de emoția din operile celorlalți doi corifei ai artei germane. Poate și din pricina faptului că Holbein este unul din rarele exemple din istoria artei la care echilibrul este absolut între dorința și putința executantului. Nimic în tablourile sau desenurile sale nu rămâne dincoace de ceeace artistul și-a propus să exprime. Orice greutate este învinsă cu o ușurință, de care se văd extrem de rare cazuri în istoria picturei.

Fig. 362. — *Dürer: Apostolii. (Cele patru Temperamente)* (după Propyl. X. p. 127).

Să examinăm acum câteva din lucrările acestor doi artiști. Autoportretul lui Dürer, din 1484, este opera unui copil, un desen, în care se ghicește promisiunea unui talent din cele mai strălucite (Fig. 358) pe care le-a cunoscut lumea. Tendința germanică la „expresiv" este evidentă. Suntem isbiți apoi de preferința pe care o acordă artistul, aici și aiurea, formelor angulare (desenul mânilor, de pildă, a figurei, al cutelor hainei), cu evitarea liniilor curbe, mai îndulcitoare. Opera se salvează însă prin sinceritatea ei, prin emoția ce-o inspiră, prin siguranța liniei, prin acea perfectă redare a realității. Cine ar putea crede că ea este ieșită din mâna unui băiat de treispre-zece ani?

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

Incă dela începutul carierei sale, două sunt subiectele care-l pasionează, în afară de portret: tabloul religios, care depindea însă, spre a lua fiinţă, de cererea unui client, — biserică, comunitate religioasă ori simplu particular, — şi studiile de nud, pentru a ajunge să-şi lămurească sie-şi problema aşa de chinuitoare a canonului unui trup omenesc, după concepţia germanică şi după cea — pe care Dürer însuşi o consideră superioară — a Italienilor.

Multe sunt exemplele de tablouri religioase din tinereţea lui Dürer. Ne vom opri la două din cele mai cunoscute: Rosenkranzfest şi S-ta Treime. Primul este executat pentru compatrioţii artistului stabiliţi la Veneţia. (Fig. 359). In el Dürer se sileşte să împreune, într'o armonie superioară, însuşirile sale germanice, cu ceeace-şi apropriase din contactul cu Veneţia, adică darul de a citi într'o fizionomie şi de a individualiza, ce-i venea din ereditatea sa nordică, cu o prezentare mai elegantă a compoziţiei, cu personagii mai bine proporţionate, cu anume detalii încântătoare, cum ar fi îngerul muzicant de la picioarele tronului Madonei, şi mai ales, cu un colorit cald şi luminos, în care să domine roşul şi aurul brocardelor, urmare a experienţei italiene. Intr'un colţ s'a reprezentat pe sine, semn evident de mulţumire pentru o lucrare, în care intenţiona să cuprindă un fel de crez al convingerilor sale estetice din acea perioadă.

Fig. 363. — *Dürer: Cavalerii Apocalipsei.*
(după Propyl. X. p. 148).

Din preocupări identice de armonizare a ideilor trecute, cu cele câştigate în mediul venetian, au mai ieşit alte câteva lucrări, mai ales Adam şi Eva, azi la Prado, pe care o putem considera ca o încercare de a determina adevăratele proporţii, **canonul** trupului bărbatului şi femeii. Aceeaşi dorinţă de a „convinge", printr'un exemplu concret şi lucrător, apare şi în gravura cu acelaşi subiect. Dar cea mai cunoscută operă de conţinut religios este S-ta Treime, din Viena. (Fig. 360). Este din 1511 şi reprezintă cetele sfinţilor adorând Trinitatea. Un amestec al nevoii de subiecte patetice, cum întâlnim în genere la Germani, cu stilul renascentist, caracterizat prin forme ample, monumentale, este evident în această lucrare. Compoziţia este una din cele mai nobile din toată arta germană. Coloritul este mai puţin reuşit. Cu toată

dorinţa de a egala strălucirea tonurilor Veneţienilor, Dürer n'a realizat decât acorduri strigătoare, în care roşul, albastru şi verdele, departe de a se armoniza, se combat şi desorganizează armonia coloritului.

Ca şi în lucrarea precedentă, Dürer s'a prezentat într'un colţ al tabloului.

Ca portretist Dürer egalează pe cei mai mari. Bustul Impăratului, protectorul artistului, în mantie roşie de purpură, ţinând în mână o rodie simbolică, cu multiple grăunţe, este pe drept considerat ca una din gloriile Muzeului din Viena şi ale artei germane. In ea se remarcă nu numai perfecţia unei execuţii neîntrecute şi darul suprauman de observaţie, ci şi emoţia omului în faţa semenului său, atunci când acesta este ajuns pe cea mai înaltă treaptă a lumei şi-şi merită locul. (Fig. 361).

Fig. 364. — *Dürer: Melancolia.*
(după Propyl. X. p. 163).

Dar nici una dintre operele lui Dürer, ori cât ar fi de perfectă, nu atinge limitele la care a putut să-şi înalţe arta în Cele patru Temperamente. Este una din ultimele lucrări ale maestrului, sinteză supremă a ideilor care îl stăpâneau după contactul cu Italia. Aici, în această operă din 1526, azi la München, artistul ne-a dat cea mai puternică a sa creaţie, în care preferinţa pentru ce este expresiv şi cea pentru forma monumentală; cea pentru o figură individualizată la extrem, ca şi dragostea pentru draperiile cele mai nobile au găsit expresia lor sublimă. Nimic nu turbură admiraţia noastră în această operă unică, în care până şi coloritul — lucru rar la Dürer — se găseşte la nivelul concepţiei. (Fig. 362).

Tăria lui Dürer consta mai ales în perfecţia desenului, am spus-o, în siguranţa, în expresivitatea liniei. De aceea nicăeri el nu se impune mai mult admiraţiei noastre, ca în studiile în cretă, în cărbune sau în cerneală. Uneori ele sunt executate în vederea unei compoziţii ce va fi mai târziu pictată: alteori n'au alt scop decât a fixa o fizionomie, o scenă din natură, o atitudine. Desenurile sale, de curând publicate, umple mai multe volume. Nu mai puţin importante, din acelaş punct de vedere, sunt şi, evident, gravurile, cele în lemn, în aramă cu dăltiţa şi în apă tare. Dintre cele în lemn nici unele n'au atins prestigiul Apocalipsei, operă de tinereţe, executată în 1498, adică la 27 de ani. In ea Dürer, goticul, ne întâmpină cu toată vigoarea tinereţei sale, cu o putere de evocare prodigioasă. De aceea, ele sunt considerate ca una

din cele mai complete realizări ale geniului său. In proporţiile reduse ale unei foi de hârtie, paginile Apocalipsei au grandoarea unui altar de catedrală sau a unei pagini superbe de inspiraţie religioasă pe zidul unei biserici. (Fig. 363).

Melancolia, operă tot aşa de admirată, este gravată în aramă; subiect patetic şi misterios, care se pretează la fel de fel de interpretări. Dürer imaginează în ea, se pare, — ca şi Goethe în tipul doctorului Faust — o tânără persoană care, după ce a cunoscut tot ce se poate şti şi a făcut ocolul complet al cunoştinţelor omeneşti, ajunge la concluzia că totul este un desăvârşit mister. De aci desperarea, „melancolia" ei. Mai optimist ca Goethe, Dürer lasă să străbată la orizont ca o stea, o rază de lumină sub un curcubeu. (Fig. 364).

Fig. 365. — *Holbein: Erasm.* (după Propyl. X. p. 243).

După ce executase, în tinereţe, câteva tablouri religioase, printre care se cuvine a menţiona Madona Burgmeistrului Meier, azi la Darmstadt, şi Cristos în Mormânt, Holbein îşi face o specialitate, cu care ajunge curând celebru în tot Apusul, din portret.

Prieten intim cu Erasm din Rotterdam, el ne-a lăsat de mai multe ori potretul acestuia. Un model superior şi un exemplar remarcabil printre intelectualii timpului şi-a găsit astfel un interpret demn de el. (Fig. 365). Ceeace isbeşte în această operă este simplicitatea cu care este concepută, fidelitatea artistului în faţa celui portretizat. Figura lui Erasm încetează astfel de a fi imaginea unei anume persoane, câştigă o valoare universală, devine par'că simbolul însuşi al intelectualului.

In portretul lui Georg Gisze, (Fig. 366) perfecţia execuţiei atinge punctul culminant nu numai în opera lui Holbein, dar poate în evoluţia genului. Artistul şi-a propus să evoace, cu o putere de convingere suverană, nu numai înfăţişarea acestui celebru negustor, dar şi mediul în care el îşi petrecea viaţa. O bogăţie de detalii prodigioasă ne întâmpină pretutindeni, nenumărate obiecte de natură moartă, în redarea cărora Holbein a pus tot talentul său inegalabil. Evident, modelul era mai puţin interesant decât Erasm, de aceea el ne răscoleşte mai puţin gândurile decât bustul marelui umanist, ne dă însă posibilitatea să ne concentrăm atenţia mai mult asupra autorului.

De o perfecţiune extremă este şi portretul Reginei Jane Seymour, soţia şi una din victimele lui Henric al VIII (Fig. 367). Numărul lucrărilor de o egală importanţă, răspândite prin muzeele engleze, germane, elveţiene şi italiene ar putea fi astfel multiplicat. In această privinţă ori spre care ne-am îndrepta atenţia, putem fi siguri că ne găsim în faţa unei capodopere, fie că e vorba de un tablou pictat, fie că e vorba de un desen. (Fig. 368).

Nimic mai deosebit de arta liniştită şi echilibrată a unui Holbein şi chiar de cea atât de lirică, de profund germanică a unui Dürer, decât opera lui **Mathias Grünewald,** pe adevăratul său nume Mathis Gothardt-Neithardt. Este cel mai cu temperament dintre pictorii germani, un colorist strălucit între toţi acei desenatori, şi una din personalităţile, cu care se mândreşte arta nordică a secolului al XVI-lea. In acelaş timp, el ne oferă multe probleme de lămurit, unele rămase până astăzi fără o soluţie satisfăcătoare, deci încă un element de atracţie.

Fig. 366. — *Holbein: Portretul lui Gisze.* (după Propyl. X. p. 246).

Nici unul din artiştii, contemporanii săi, nu i-se se poate compara ca putere de imaginaţie, ca sens al misterului, ca dar de a plăsmui o lume fantastică, în care detalii de un realism crud, sunt întrebuinţate exclusiv spre a justifica şi a face plauzibile creaţiile închipuirei sale. Tablourile sigure ce ne-au rămas de la dânsul tratează sau teme patetice, pline de emoţie umană, cum ar fi Răstignirea sau Punerea în mormânt, sau scene de inspiraţie fantastică, în care natura şi elementele, omul şi animalul, prin formele lor, prin coloritul lor, prin liniile compoziţiei în care sunt imaginaţi, ne transportă într'o lume pe dea'ntregul plăsmuită, în contrazicere cu legile firei. Iar minunea cea mare este că această lume, care nu există decât în creerul de vizionar al pictorului, ne apare, în bogăţia ei haotică, în ritmul ei sălbatec, în coloritul ei straniu, cu o evidenţă mai impunătoare, decât ar fi imaginea universului, aşa cum îl cunosc simţurile noastre.

Grünewald, adică Mathis Gothardt a reintrat în istoria artei de puţină vreme. Este adevărat că unii din contemporanii săi, puţini la număr, l'au preţuit îndeajuns şi, în admiraţia lor, l'au pus pe o treaptă cu Dürer şi cu Holbein. El însă contrazicea prea mult gustul comun şi preferinţele publicului, pentru a rămâne multă vreme la locul de cinste în care-l aşezase favoarea câtorva cunoscători. Este uitat cu totul, pierdut din vedere de istorici, şi „descoperit" numai în secolul al XIX-lea. Biografia sa prezintă încă multe puncte obscure, iar opera sa este departe de a fi complet cunoscută.[1]) O parte a ei a fost

1) De curând, W. W. *Zülch* a publicat asupra lui Grünewald un studiu impunător, în care ni se dau ultimele date sigure asupra artistului. W. W. Zülich: Der historiche Grünewald, München, 1938.

însă suficient studiată, pentru a duce la concluzia că pictorul trebue considerat ca una din cele mai mari figuri ale artei germane din toate timpurile.

Grünewald, în secolul Renașterei, a rămas gotic, complet gotic, iremediabil gotic. Gotică îi este simțirea, gotică înțelegerea și preferința pentru ce este sguduitor în viață, gotică ideea pe care și-o face despre mediul ce ne înconjoară, despre forțele ascunse ale naturei, ce ne pândesc din toate părțile, despre amestecul de miraculos și de realitate în lumea noastră, despre om, despre forma lui în artă, despre acțiunile lui, despre vestmântul ce-l acopere.

Fig. 367. — *Holbein : Jane Seymour.*
(după Propyl. X. p. 251).

A produs puțin sau, mai exact, mare parte din lucrările sale nu le mai cunoaștem azi sau n'au ajuns până la noi. Este semnalat în plină activitate între 1503 și 1528. Ignorăm anul nașterei sale. S'ar putea ca el să fie născut către 1460, în Würzburg. In 1485 se găsea ca maestru în Aschaffenburg, la curtea prințului-episcop de Mainz. Apoi în Seligenstadt, tot în slujba episcopului de Mainz. Către 1509—1511 la Isenheim, o mică localitate din Alsacia, el lucrează faimosul altar, opera sa capitală. Mai târziu apare din nou la Aschaffenburg apoi la Mainz, tot pe lângă curtea arhiepiscopală a Electorului Albrecht de Brandenburg, la Frankfurt și aiurea. Moare în 1528, în Halle.

Am vorbit de el ca de un colorist. Ar fi o greșeală să credem că desenul său este inferior, chiar comparat cu cel al unui Dürer. Este însă cu totul deosebit de al acestuia, cu o singură excepție: cel în care Dürer a reprezentat pe bătrâna sa mamă, mai simplu, mai grav, deci mai liric, cu un pronunțat caracter monumental și exprimat prin trăsături decise și energice. Avem apoi convingerea că Grünewald, în concepțiile sale nu este niciodată stânjenit de anume teorii, așa cum era uneori cazul cu Dürer. Din contra, arta sa dă impresia impulsivității, a unei sincerități brutale. Ea este, desigur, condusă de inteligență, însă cu ceva năvalnic, aproape exploziv, în felul său de a fi, care captivează puternic pe unii, dar care poate fi insuportabil altora. Este ca și cum omul întreg, cu cele mai ascunse cute ale sufletului său, cu credințele, cu avânturile, poate cu terorile sale ar apare în fața noastră. Nimeni n'a trecut indiferent, de pildă, în fața altarului din Isenheim (la Colmar, în Alsacia), operă uriașă, în care toate aspectele artei lui Grünewald își găsesc cea mai elocventă

expresie, în care însușirea sa de colorist, mai ales, a realizat minuni. A fost executat pentru o biserică de sat, o mânăstire a Antoniților, într'o localitate în care pictorul se retrăsese între 1509 și 1511, căci, natură solitară, el fuge de centrele mari. Poate de aceea și avem așa de puține știri despre dânsul.

Altarul este compus din părți sculptate și din obloane pictate. Amestecul de sculptură și de pictură este ceva des întâlnit în arta germană a acestor vremuri, un caracter arhaic păstrat din trecut. Totuși, contribuția sculptorului a fost aici mai neînsemnată ca de obiceiu. Iar pictura în loc să ocupe numai două voleuri mobile, pe ambele fețe, aici ocupă patru. Mijlocul altarului, unde se găsea statua S-tului Anton, căruia îi era dedicată opera, nu apărea decât numai după ce toate patru obloanele erau deschise. Când altarul era complet închis, așa cum el se prezenta cea mai mare parte a anului, scena care se vedea era Răstignirea, ce se întindea pe suprafața ambelor voleuri. Tema, o știm, era destul de frecventă în arta germană : Nicăeri însă, ea n'a luat o așa de tragică intensitate. (Fig. 369). Grünewald pornește adesea de la o reprezentare brutală a vieții, redată în cele mai autentice ale ei detalii, am spus-o. El își închipue pe Christos ca om, și ca om el apare în fața noastră după ce fusese biciuit și chinuit, bătut în cue și răstignit. Brațele crucei se îndoae sub greutatea lui, capul îi cade, greu, pe piept, mâinile țintuite i s'au crispat în spasmul agoniei; iar sub povara trupului, picioarele, și ele pironite, au cedat: carnea s'a sfâșiat, oasele s'au dislocat, rănile s'au umflat și au învinețit. Intregul trup e plin de pete de sânge închegat și de vânătăi, de un colorit violet verzui. Imaginea aceasta îngrozitoare a Omului-Dumnezeu, se desprinde pe un fond întunecos, albastru verzui, aproape negru. La picioarele crucii, plastic redați, într'o compoziție asimetrică, Fecioara, Ioan și Maria Magdalena de o parte, Ioan Botezătorul, singur, de cealaltă. Acesta anunță credincioșilor desăvârșirea sacrificiului pentru care venise Mântuitorul. Ceilalți sunt sub povara durerii celei mai copleșitoare, cu nervii sdrobiți, cu fețele ofilite și tumefiate de plâns, cu trupurile încordate de suferință, ca niște arcuri.

Fig. 368. — *Holbein : Portret.*
(după Propyl, X. pl. XX).

Nici odată poate actul tragic al Patimei n'a găsit o expresie mai umană, de un realism mai sguduitor.

Când uşile altarului sunt deschise se vede Invierea. Imaginaţia lui Grünewald în domeniul miraculosului şi inefabilului este tot aşa de grandioasă ca şi în domeniul pateticului. Invierea Mântuitorului ne apare cu adevărat ca o acţiune care contrazice legile firei, ca o puternică explozie de lumină, care asvârle în înaltul cerului trupul imaterial, ţesut din raze colorate, al celui sculat din morţi. Singurul lucru ce atârnă mai greu, care se desprinde cu dificultate de pământ şi prezintă oarecare substanţă, este giulgiul în care fusese înfăşurat mortul. In jurul capului şi al braţelor, un curcubeu. Jos, alături de piatra mormântului, lumea reală: soldaţii care păzeau, unii dormind, alţii speriaţi de vedenia ce-i fulgeră. Intre felul cum este lucrată figura soldatului de pe planul prim şi cea a Mântuitorului, este toată

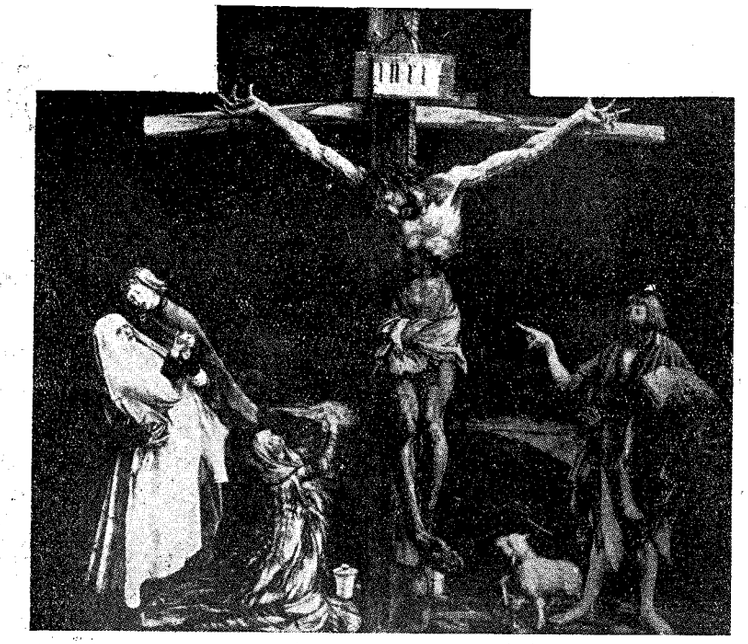


Fig. 369. — *Grünewald: Răstignirea.*
(după Aubert, II. p. 68).

diferenţa ce există între o persoană veridică, cu toate însuşirile sale concrete, şi imaginea impalpabilă şi eterică a Dumnezeirii. (Fig. 370).

Pe un voleu este reprezentat S-tul Anton, în deşert, înconjurat de demonii care îl tentează. Grünewald este mai tânăr ca Jeronimus Bosch. Opere de ale acestuia erau cunoscute, înainte de a se executa altarul din Isenheim. Este propabil că Grünewald văzuse, dacă nu picturi, cel puţin gravuri după lucrările pictorului din Ţările de Jos. Aşa se explică animalele fantastice, ieşite ca din iad, care se văd şi la unul şi la altul. In genere însă, tablourile lui Bosch sunt de mici dimensiuni, pe când aici fiecare făptură, cu oribilele ei detalii, apare ca într'un vis rău, aproape în mărime naturală. Sfântul dispare în mijlocul acestui vârtej. Incapabil să reziste, el se lasă târât de

acei monştri hidoşi, pe când sus, în cer, într'un fel de cerc de lumină, îl veghează Dumnezeu. (Fig. 371).

Trecând în revistă puţine din lucrările celor trei corifei ai artei germane, am putut constata că, chiar acolo unde peisagiul dobândise un rol mai de seamă, cum ar fi în unele desenuri şi gravuri de Dürer sau în Tentaţia Sfântului Anton, de Grünewald, el era conceput numai ca fond de decor. La Dürer, această impresie era cu atât mai vie, cu cât adesea exista o nepotrivire între figura sau figurile centrale, şi colţul de natură sau interiorul care le servea de mediu. După cum nimerit se exprimă Gustav Glück în introducerea volumului la care ne-am raportat adesea în această parte a manualului nostru, în tablourile lui Dürer persoanele erau „în faţa naturei" şi nu „în mijlocul ei".

Fig. 370. — *Grünewald: Invierea.*
(după Propyl. X. p. 187).

Fig. 371. — *Grünewald: Tentaţia S-tului Anton.*
(după Propyl. X. p. 189).

Graţie răspândirei operelor italiene, afară din Italia, a contactului pe care şi unii pictori nordici îl au cu teoriile şi cu realzările mai evoluate ale unor maeştri din Peninsulă, se obţine şi în Germania ca persoanele să se încorporeze decorului ce le înconjoară. Acest progres, această trăsătură „modernă" îşi face apariţia în regiunea de-alungul Dunării, prin Bavaria şi Austria (în Tirol), cu ramificaţii în Elveţia. S'ar putea chiar afirma că primul pictor care se interesează de peisagiu cu un sentiment de înţelegere

și de dragoste, comparabil cu cel al nostru, este **Konrad Witz,** despre care ne-am ocupat în altă parte a manualului. In tablourile sale, azi în muzeele din Geneva și Basel, Witz copiază cu fidelitate natura, o redă, ca în operile consacrate vieții Sfântului Petru, cu acea preciziune de primitiv, cu toate detalile mediului în care trăește.

O înțelegere mai poetică a naturei, un sentiment mai tandru față de ea, aproape panteist, nu întâlnim decât ceva mai târziu (Witz murise în 1447), la **Albrecht Altdorfer,** (1480—1538). Se născuse la Regensburg. Ca numeroși alți contemporani, el întrunește cele mai variate aptitudini: e pictor, arhitect, desenator, gravor în lemn și în aramă. El însă este mai ales un poet. Simte natura, misterul pădurei, al vieței care circulă în milioanele de arbori, în iarba câmpului, în isvoare, în norii cerului, ca nimeni altul în țara lui. Pentru el singurătatea nu este niciodată pustie. Oriunde ar fi, el se consideră înconjurat de alte ființe, cele pe care le-a imaginat fantezia germană în numeroasele și plăcutele Märchen, cu princese și cavaleri, cu pitici și cu animale fantastice, cu Sfinți ieșiți să apere ori să salveze fete de Impărat dela moarte. El n'are nici adâncimea, nici neliniștea lui Grünewald, dar, cu un temperament mai superficial, mai optimist, el are o imaginație tot așa de fertilă, și, în tablouri de mici dimensiuni, un evident ochiu de colorist. Se servește de o gamă destul de redusă, cunoaște însă toate proprietățile și toate resursele tonurilor pe care le adoptă: un verde brun, un roșu aprins, de culoarea sângelui proaspăt, un galben auriu, înlocuit uneori cu aurul veritabil. Printre maeștrii de a doua categorie, el ține locul principal. In plus, într'o școală în care farmecul este o calitate rară, dacă nu una aproape necunoscută, Altdorfer poate inspira o mare atracție.

Fig. 372. — *Albrecht Altdorfer: Invierea.*

Lucrarea sa de căpetenie este tot un altar, executat pentru biserica din Sankt Florian, sat de lângă Linz. Ca și în cazul altarului Sfântului Anton din Isenheim, este vorba de una din acele opere monumentale ca proporții, în care sculptorul, pictorul și aurarul aveau fiecare partea sa de contribuție. Ele se înalță în bisericele germane din acea vreme și pătrund uneori până dincolo de hotarele politice ale țării, în Polonia, în Ungaria sau chiar în Ardealul nostru.

Vom analiza unul din voleurile acestui altar, reprezentând, ca și mai sus, la Grünewald, Invierea lui Christos (Fig. 372). La Altdorfer scena are mai multe personagii. Pe lângă aceasta, ea se petrece în mijlocul naturei, demnă de minunea care se săvârșește. Christos, zămislit din lumină, se oprește și se uită la soldații ce-l păzeau, înainte de a-și lua sborul la cer. Deasupra sa, o largă pată strălucitoare, în care par să se rotească curcubee, ca o

poartă deschisă a Paradisului, gata să-l primească. De aici și din persoana Mântuitorului se revarsă raze, care se opresc pe armurile celor ce străjuiau mormântul. Este mai puțină grandoare și mai puțin neprevăzut decât în Invierea prodigioasă a lui Grünewald, dar mai multă înțelegere pentru tainele naturei și un tot atât de minunat dar de a evoca miracolul firei prin culoare.

S-tul Gheorghe este un tablou de mici dimensiuni. (Fig. 373). Reprezintă momentul în care Sfântul omoară balaurul. In realitate, figura sfântului și imaginea balaurului se pierd prin desișul arborilor. Tabloul pare un imn închinat în cinstea unei păduri fermecate, de aur și de aramă, care se înalță în fața noastră cu imensitatea și cu misterele ei. Perfect de exactă ca redare, ea păstrează totuși prestigiul lucrurilor nepătrunse, formând cu adevărat cadrul unei acțiuni supraumane, cum era isprava Sfântului.

Lângă artiștii menționați până acum, nu putem uita pe **Lucas Cranach.** Este un pictor de o fertilitate uimitoare, autorul a sute de tablouri. Se naște în 1472 la Kronach, în Franconia (de unde îi și vine numele) și moare în 1533, la Weimar. Călătorește mult, ca și Dürer și Grünewald, frecventează pe umaniști, e în legătură cu persoanele importante din vremea Reformei, în special cu Luther, a cărui figură, a lui și a soției, o pictează în nenumărate rânduri. Dar, din acele contacte el nu păstrează mai nimic, decât numai o mulțumire de sine cam naivă și o încredere oarbă în puterile sale. Nici un fel de neliniște, nimic din îndoiala care, mereu atâtată și mereu iscoditoare, este de multe ori la baza unor opere durabile. In această epocă de frământări, Cranach își păstrează calmul și pictează, uneori cu un fel de rafinament echivoc, nudurile sale feminine, alteori cu o platitudine burgheză, însă cu un meșteșug încercat (ceeace salvează cea mai mare parte a operelor) scene biblice, scene mitologice, localizate în Germania timpului, portrete sau tablouri istorice.

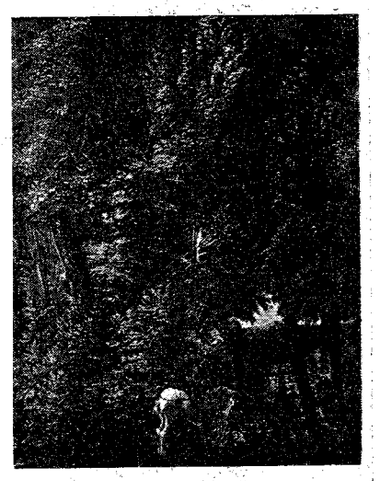


Fig. 373. — *Altdorfer: S-tul George.*

Ca om el era destul de puțin interesant. Ca pictor, este foarte dotat, având, în plus, și o excelentă formație. Se oprește la Wittenberg, localitate celebră în istoria Luteranismului, unde, de la 1505 înainte, ajunge pictor de curte al lui Frederic cel Înțelept al Saxoniei, unul din primii principi germani partizani ai Reformei. Cranach ne-a lăsat de mai multe ori portretul ilustrului său protector. De la 1552 se stabilește la Weimar, unde moare, un an mai târziu. In ultimii ani ai șederii sale în Wittenberg, el se găsește în capul unui important atelier, cu numeroși elevi. De aici pornește mulțime mare de tablouri, replici și copii după lucrările șefului, în toate părțile Germaniei. Aceasta este principala cauză a dificultății pe care o avem astăzi de a determina operile adevărat autentice ș. de a le deosebi de replicile de atelier. In două rânduri el este ales primar al orașului, ceeace arată că se bucura de un mare prestigiu printre concetățenii săi.

Cunoscând biografia artistului, nu este greu să înțelegem pentru ce lucrările de la începutul carerei sale sunt superioare celor de mai târziu. In primele găsim frumoase calități de desenator, atent la tot ce este caracteristic într'o fizionomie și capabil de expresivitate, pe lângă un foarte onest meșteșug de pictor. După crearea atelierului, ca să pridideasca comenzilor, el pictează oricum; uneori se mulțumește ,se zice, să iscălească lucrările elevilor săi. Sub semnătura sau marca sa distinctivă, un balaur într'aripat, ele sunt răspândite azi în toate muzeele lumei.

O Fugă în Egipt, de la Berlin, trece drept capodopera lui Cranach, printre scenele inspirate de Evanghelie. (Fig. 374). Sentimentul cu care este concepută compoziția, latura ei idilică, frăgezimea tonurilor, exactitatea peisagiului, distribuția luminei, totul este armonios în acest tablou. El ne încântă și ne emoționează ca unul din acele cântece de Crăciun, ca și ele naiv și înduioșetor. Până și nepotrivirea dintre peisagiul germanic, caracterizat prin prezența brazilor și a mestecenilor, și titlul acestei scene, care ar trebui să se petreacă în Egipt, prin naivitatea ei este un element mai mult de atracție.

Fig. 374. — *Cranach : Fuga în Egipt.*
(după Propyl. X. pl. XVI).

Dacă asupra unora din lucrările lui Cranach, mai ales asupra celor din ultima perioadă s'ar putea face rezerve, asupra portretelor sale, cei mai mulți critici n'au avut decât cuvinte de laudă. In fața unei imagini ca cea a lui Johannes Scheuring (Muzeul din Bruxelles), înțelegem cât de îndreptățită este această atitudine : desen impecabil, pătrundere a psihologiei personagiului, așezare în cadru originală și interesantă, colorit viu și natural, mare îndemânare în redarea diferenței dintre diversele materii ce compun costumul, execuție magistrală. (Fig. 375).

Cranach a lăsat încă o serie de desenuri, mai ales portrete, prin care se impune în ochii adevăraților amatori. Ca mulți alți artiști germani, el a consacrat o parte din activitatea sa gravurei în aramă, gravurei în lemn și, ca o consecință, ilustrației de carte. Numele său este adesea citat alături de

cel al lui Dürer, căci nici unul dintre compatrioții acestuia nu se ridică mai sus în acest gen, care a cunoscut în Germania secolului al XV-lea și al XVI-lea o așa de prodigioasă înflorire.

* * *

Pictura, în vremea Renașterei, în Țările de Jos nu este nici ea cu totul independentă de evenimentele istorice. Separația politică, mai întâiu, din ce în ce mai accentuată, dintre Olanda și Flandra, adică dintre Țările de Jos nordice și sudice, cele din care va lua naștere, mai târziu, Regatul Belgiei, va lăsa urme în evoluția artei. Importanța, apoi, pe care, grație Habsburgilor, o capătă Anversul, devenit un mare centru industrial și comercial, mai ales un mare port, și luând de aici încolo locul ocupat în secolele trecute de orașul Bruges, acum decăzut și sărăcit, este al doilea eveniment ce înrâurește pictura. Căci, știut este că artiștii se îndreaptă, în genere, acolo unde situația materială a amatorilor le oferă perspective mai favorabile de viitor. Rezultatul este că în curând va apare la Anvers o importantă școală de pictură, de unde vor porni altare mici și mari, a căror execuție ajunsese o adevărată industrie, în toată lumea catolică occidentală, până în Spania, și mai departe, până în Scandinavia și Polonia.

Fig. 375. — *Cranach : Scheuring.*
(după Propyl. X. p. 221).

Dacă comparăm situația artistică întâlnită în Germania, acum de tot recentă în memoria noastră, cu cea din Țările de Jos, de la prima aruncătură de ochi observăm câteva deosebiri isbitoare. Nivelul publicului obicinuit este mai ridicat și interesul pentru operile de artă mai mare aici, decât între Rin și Vistula. Faptul că Flandra cunoscuse în trecut o așa de bogată și variată expansiune a artei, că existaseră acolo personalități viguroase, că pe solul ei se produseseră câteva din experiențele cele mai fertile în urmări din secolul al XV-lea, avea o mare importanță. In primul rând toți pictorii din această țară știu să se servească de culoare, au moștenit ceva din execuția impecabilă a secolului al XV-lea, care până astăzi face admirația cunoscătorilor. Totuși, deși nivelul general este ridicat, lipsesc individualitățile cu adevărat originale, cele care dau tonul unei epoce, cele de valoarea unui Dürer, a unui Grünewald, a unui Holbein. De aici dificultatea prezentării unor artiști cu adevărat semnificativi, într'o epocă bogată în opere de artă, dar, cu excepția lui Brueghel, săracă în personalități de primul plan.

In alegerea pe care o voi face, nu mă voi preocupa exclusiv de valoarea unei opere, ci, în primul rând, de noutatea unei tendințe, comparativ cu secolul trecut. S'ar putea astfel ca un artist de a doua mână să merite atenția noastră mai mult decât un altul mai important, însă mai tradiționalist, numai fiindcă în lucrările lui găsim punctul de plecare al unor aspirații, care se vor desvolta cu timpul și vor contribui mai târziu la nașterea unor opere capitale.

Dacă acum trecem în revistă caracterele generale ale picturei Țărilor de Jos în vremea Renașterei, iată ce observăm. Față de situația din deceniile anterioare, o evidentă eliberare de autoritatea bisericei. Artiștii nu mai așteaptă cuvântul de ordine exclusiv de la instituțiile eclesiastice, care continuă totuși să le comande opere. Ei se supun și sentimentului lor propriu, nalasă să transpire când și când oarecare detalii lumești în tablourile lor. Pe măsură ce arta evoluează, vom întâlni chiar o predilecție deosebită pentru pictura de moravuri. Pe această tendință de a reprezenta aevea lumea contemporanilor, se va grefa chiar tabloul satiric, ieșit din dorința de a biciui defectele, spre a le îndrepta, dar și din ironia îngăduitoare, dar conștientă de slăbiciunile omenești.

In Țările de Jos influența italiană se va simți mai tare decât în Germania. Ea este în primul rând efectul contactului, prin călătorii, al artiștilor flamanzi cu țara de dincolo de Alpi. Dürer și alți câțiva pictori germani, pe care i-am văzut coborând pasurile munților și ajungând până la Veneția uneori și mai departe, sunt animați de aceeași dorință de a cunoaște manifestările confraților lor din Italia. Numărul lor rămâne însă redus printre Germani, în timp ce, la Flamanzi, fenomenul acesta este frecvent. Influența Italiei este încă întărită prin gravurile de tot felul, răspândite în atelierele nordice și servind de model. Grupuri întregi de gravori, în cap cu Marc-Antonio Raimondi, nu fac decât să răspândească, în alb și negru, tablouri, compoziții, desenuri ale maeștrilor Renașterei, ale lui Rafael mai ales. Ele sunt astfel propuse spre meditație, poate spre imitație, artiștilor din Țările de Jos și de aiurea. Frumoasele compoziții suprem echilibrate, poezia unei atitudini, știința perspectivei, bogăția și bunul gust al ornamentelor arhitectonice, care nu lipseau din lucrările nici unuia din marii Italieni ai secolului al XVI-lea, sunt puse astfel la îndemâna celorlalți, formează obiectul studiului celor ce se destinau picturei.

La această tendință italianizantă, care răspunde așa de bine cerințelor vremii, contribue și rolul curților domnitoare din Țările de Jos, înrudite cu cele din Italia și din Spania, atinse și ele de influența Romei. Curțile flamande, compuse din reprezentanți sau din rude ale suveranilor spanioli din Casa de Habsburg, urmând la rândul lor unor rude ale casei de Burgundia, înrudită cu Spania, caută să se modeleze, în ce privește tonul, după moravurile și felul de viață, după ceeace se petrecea în palatele italiene, unde artiștii sau reprezentanții umanismului se bucurau de o așa de mare și sinceră favoare. Ca o consecință a contactului cu Italia se va produce o lărgire a domeniului, din care pictorii își alegeau temele. Vom întâlni de aici încolo subiecte mitologice, alegoria și, subsidiar, nudul.

O altă trăsătură specifică artiștilor Țărilor de Jos, este apariția încă de atunci a specializării lor în vederea unei anumite categorii de subiecte, mărginirea fiecăruia din ei la teme, pe care cât trăesc nu încetează de a le trata.

Arta secolelor trecute le lăsase o puternică și sănătoasă tradiție în ce privește știința execuției. Publicul este deprins să nu admire, decât ceeace cu adevărat atingea limitele desăvârșirei tehnice. Toți cei incapabili să realizeze un tablou după vechile și încercatele formule ale trecutului sunt evitați de clienți. De aici nevoia pictorilor de a fi severi unii cu alții și severi chiar cu ei înșiși. In aceste condiții, specializarea fiecăruia în vederea unei practice cât mai oneste și mai desăvârșite, se prezintă ca o soluție normală și inevitabilă. In domeniul vast al picturei se vor crea compartimente, pe care le vor ocupa, unii sau alții, aproape exclusiv, dar pe care le vor domina în mod complet, spre cea mai mare mulțumire a publicului amator. Unii vor rămâne pictori de subiecte religioase, alții portretiști, o a treia categorie peisagiști. alții, în sfârșit, interpreți ai scenelor de moravuri sau ai motivelor de natură moartă. Cu cât ne apropiem de sfârșitul secolului, separațiile acestea se vor multiplica, vor deveni mai clare și mai tranșante.

In studiul operelor rămase din sec. al XVI-lea, intervine un factor, care îngreuiază mult cercetarea lor, întâlnit și aiurea, dar nicăeri cu atâta intensitate: distrugerea imaginilor sfinte, ca urmare a certelor religioase. O mare porțiune a Țărilor de Jos, Provinciile Unite, adică Olanda de mai târziu, îmbrățișează Reforma, sub forma ei calvinistă. Urmarea acestei conversiuni este revolta credincioșilor contra imaginilor sfinte și distrugerea acestora ori de câte ori era posibil. Așa a pierit tot ce rămăsese din secolele precedente, nu numai în Olanda propriu zisă, dar și în Belgia, până când catolicismul se impune din nou, victorios, pe teritoriul flamand. Rarele exemplare care au supraviețuit mișcării iconoclaste nu ne pot da de cât o slabă idee de bogăția și de valoarea operilor dispărute. N'au rămas decât numai acele lucrări care, tratând subiecte profane — închip cu totul excepțional —, au putut astfel scăpa de furia distrugătorilor. De aceea, în studiul picturei din această perioadă, exemplele noastre nu vor putea fi luate de cât din opera Flamanzilor, care astfel vor da impresia falsă că sunt mai numeroși și mai importanți decât Olandezii.

Hieronymus Bosch este inventatorul unui nou gen de motive, deosebit de tot ceea ce se produsese mai înainte, gen a cărui faimă trece dincolo de fruntariile țării sale și se impune generațiilor următoare. Iată de ce mi se pare nimerit să-l menționăm. Născut, nu se știe bine când, la Hertogenbosch (Bois-le-Comte), o localitate care în vremea aceea ținea de Brabant iar azi aparține Olandei, apare în documente prin 1488, deci cam pe la sfârșitul secolului al XV-lea. Moare, în același oraș, la 1516. Este un pictor profund. foarte original, unic aproape în istoria artei, cu care singur Brueghel, mai ales în tablourile sale din tinerețe, s'ar putea compara.

Era probabil un om superstițios, ca mulți alții, într'o vreme, în care credința era puternică, dar amestecată cu fel de fel de urme și de amintiri păgânești, cum e adesea cazul la oamenii din popor. Ideile mulțimei au influențat pe acest artist, nu numai în ce privește temele de la care s'a inspirat, dar și în ce privește imaginea însăși, pe care și-o face despre personaele ce populează scenele. Dracul, de pildă, este unul din eroii principali ai compozițiilor sale, văzut sub toate aspectele imaginabile, el și ajutoarele lui, înțeles nu numai ca element al răului, ca simbol al pieirii omului, ca eternul ducător în ispită. ci și ca o forță subtilă, ca un simbol al ironiei inteligente, făcut mai mult să înșele prin puterea ingeniozității sale, decât

prin forţa sa destructivă. O imagine similară a diavolului apare uneori în snoavele noastre. De multe ori asistăm astfel la un fel de întrecere în isteţime, între el şi victimele lui, întrecere din care nu totdeauna diavolul iese învingător. Aceeaşi concepţie despre geniul răului, fantezist şi ironist, o găsim uneori şi la Bosch. Mai întâlnim la el o închipuire a iadului, care nu este fără analogie tot cu cea a oamenilor simpli. De aici provine în multe din tablourile sale, cu tot aspectul lor teribil, o nuanţă destul de optimistă, colorată cu puţină satiră, ca de la cineva care-şi oferă sie-şi spectacolul slăbiciunilor omeneşti.

Fig. 376. — *Hier. Bosch : Isus purtând crucea.* (după Propyl. X. p. 270).

Dar aceste teme ar fi putut găsi o mediocră realizare, cum este adesea cazul în operile populare ieşite dintr'o concepţie identică, dacă Bosch n'ar fi fost dotat cu o vie imaginaţie, una din cele mai strălucite şi mai fertile pe care le cunoaşte arta. El mai are încă un rar talent de povestitor, tot ca oamenii din popor, însuşire foarte preţuită şi adesea întâlnită în Flandra, unde se născuse, după cum ştim, Till Eulenspiegel. Dacă mai adăogăm influenţa teatrului medieval, a misterelor, asupra felului cum Bosch îşi divide câmpul compoziţiilor şi îşi concepe decorul, avem un tablou destul de complet al elementelor ce compun genul pe care-l adoptă. Dar, toţi aceşti factori n'ar însemna nimic fără o execuţie strălucită, un colorit inimitabil, o ştiinţă desăvârşită a desenului, un simţ profund pentru tot ce trăeşte şi o cunoaştere completă a tuturor făpturilor pământului, pe care pe toate le întâlnim în arta lui Bosch. A executat mai ales tablouri religioase, pe care însă le-a interpretat altfel decât înaintaşii săi, spre marea satisfacere a unor clienţi iluştri de atunci, cum era Regele Spaniei, şi a criticilor de azi care apreciază originalitatea mai presus de ori ce altă calitate.

A executat fel de fel de subiecte, unul mai bizar ca altul, luate din cărţile sfinte ori sugerate de înţelepciunea populară, cum era, de pildă, ilustrarea unor proverbe sau a unor zicători. Atunci este poate mai interesant

ca ori când. Fantezia sa creatoare produce scene după scene, toate luate din viaţa zilnică, observate cu humour, pline de cele mai neaşteptate „trouvailles", cu un talent de expunere neîntrecut. Aşa este Danţul macabru, ori enigmatica „Căruţă cu fân", pe care nimeni n'a ştiut-o lămuri.

Exemplul la care ne vom opri este poate mai puţin caracteristic, se înţelege însă mai uşor. Este luat din patina Mântuitorului: Christos purtându-şi crucea, opera în care apare un furnicar de oameni, fiecare cu păcatele şi cu tarele lui sufleteşti, înscrise pe figură, în contrast cu figura dureroasă a Mântuitorului. (Fig. 376).

Quentin Metsys sau **Massys** este ceva mai tânăr decât Bosch, cu o viziune normală despre lume, deci mai gustat decât acesta de o clientelă aristocratică şi burgheză. Este şeful şcoalei din Anvers. S'a născut la Louvain în 1466 şi a murit la Anvers la 1530. In Louvain, în timpul tinereţei, cunoscuse şi studiase opere însemnate din secolul al XV-lea. Se formase deci la o bună şcoală, conformă vechei şi admirabilei tradiţii flamande. Mai târziu se stabileşte la Anvers, unde se face repede cunoscut. Apreciat de un cerc de intelectuali şi de umanişti, aşa cum fusese Dürer la Nürnberg, el începe să ocupe un loc de frunte printre locuitorii celebrului port comercial. Umaniştii îl îndeamnă spre Italia, către care îl atrăgea încă dispoziţia particulară a spiritului său. Astfel Massys este printre primii artişti flamanzi, la care se simte ecoul artei Renaşterei.

Fondează un atelier, unde se grămădesc elevii veniţi din toate părţile, atelier ajuns în curând celebru prin altarele care se executau acolo, şi care erau apoi expediate în tot Apusul. Asistăm la unul din acele fenomene ciudate, care nu-s rare în arta secolului al XVI-lea ; comenzile devin atât de numeroase, încât Massys nu mai poate prididi lucrul. Îşi asociază atunci ajutoare, pe care le conduce, aşa cum s'ar face într'o fabrică. Iar preţul operei variază cu partea, mai mult sau mai puţin importantă, pe care a luat-o maestrul însuşi asupra sa, în săvârşirea tablourilor. Aşa se explică numărul mare de altare ce umple Europa catolică, venite multe dela Anvers, unele ieşite chiar din atelierul lui Massys, altele din atelierele rivale. Câteva din ele sunt sigur de mâna celebrului pictor. Ele au ajuns până la noi şi merită să fie considerate printre cele mai importante opere ale vremii. Massys este un pictor serios, servit de o severă conştiinţă profesională, un temperament de credincios. El n'are nimic din viziunea, din emoţia febrilă, pentru noi turburătoare, a unui Grünewald. Îşi îndeplineşte cu scrupulozitate obligaţiile sale de creştin şi rămâne apoi mulţumit, senin, gata să execute una din acele mari scene religioase, în care optimismul firei sale, bunătatea, echilibrul sufletesc îşi găsesc expresia. De la Italieni i-a plăcut mai ales felul în care Leonardo se servea de clar obscur, spre a pune pe figuri un aer de bunătate, spre a le imprima graţie şi melancolie. Natura sa duioasă se remarcă şi în paletă, compusă din tonuri blonde, lucru excepţional pe atunci în arta flamandă, în care întâlneam mai degrabă un colorit cald şi viguros. Massys este şi un bun portreist.

Când se vorbeşte de opera lui, se citează mai ales două tablouri : unul la Anvers : Lamentaţia în jurul cadavrului Mântuitorului, altul la Bruxelles : Familia Sfintei Ana. Ne vom opri la aceasta din urmă (Fig. 377). Constituia partea centrală a unui enorm triptic şi este o operă de maturitate, sub semnul Renaşterei. Figurile se apropie de idealul clasic, gesturile lor sunt potolite,

un sentiment de ordine, care merge până la o simetrie puțin supărătoare, a făcut loc tumultului din alte tablouri de Massys. Totul este încadrat de o arhitectură bogată, în stlul Renașterei. Influența Italiei, adică a lui Leonardo, se simte în suavitatea figurilor, în draperiile lor armonioase, în ciudățenia costumelor, în peisagiul ce apare îndărătul celor trei arcade.

Toți acești artiști, la care am putea adăoga numele lui Jan Gossaert Mabuse, celebru portretist, și pe cel al lui Joachim de Patinier, peisagist deschizător de drumuri noui în artă, pălesc înaintea lui **Peter Brueghel cel Bătrân,** cunoscut și ca „Brueghel al țăranilor" (Bauernbruegel), cu excepția singură a lui Bosch.

Opera acestui pictor, una din cele mai originale, mai bizare, mai dense, mai suculente și fără îndoială mai perfecte ca execuție din câte cunoaște istoria, rămâne un fenomen izolat, aproape de neînțeles, în vremea apariției sale. Ea ridică și azi o mulțime de probleme, în lămurirea cărora nu putem intra. Ne vom mărgini să fixăm, în linii mari, locul artistului printre ceilalți pictori contemporani.

Fig. 377. — *Massys : Familia S-tei Ana.* (după Propyl. X. p. 287).

Este o natură complexă, în care un cercetător amator de analize ar putea descoperi pe lângă ecouri puternice ale trecutului, preocupări ale prezentului și presimțiri de viitor, aproape în proporții egale. Astfel, după temperamente și împrejurări, dreptate au și cei care îl consideră ca pe ultimul gotic, și cei care îl pun în fruntea adevăraților novatori ai Renașterei, în patria sa. Se naște în Olanda. Nu e singura dată când constatăm că mulți artiști, născuți în provinciile nordice ale Țărilor de Jos, ajung la o mare și meritată reputație, trec mai târziu în Flandra și intră în serviciul curților suverane din acea provincie. Ei fac legătura între Țările de Jos nordice și cele sudice. Așa este și cazul lui Brueghel.

Nu se cunoaște exact data nașterei sale. Se presupune că ar fi în 1526. Moare la 1569, relativ tânăr, căci n'ar fi avut atunci decât vârsta de 43 de ani. Opera sa este surprinzător de bogată pentru o așa de scurtă existență. El tratează cu multă dragoste subiecte „de genre", luate din viața țăranilor, (de unde îi vine și numele de Bauernbruegel) ori subiecte bizare, sinistre uneori, de o fantezie demnă de Hieronymus Bosch, și pornind de la cine știe ce acțiune ce se petrece în iad.

Nu se știe dacă fără influența lui Bosch el ar fi găsit singur ultima categorie de teme. Fapt este că, în tinerețea sa, Brueghel a fost angajat de un editor să graveze, spre a fi răspândite în public, opere din cele mai cunoscute ale lui Bosch, adică tocmai cele în care apăreau figurate ființele monstruoase, care vor reapare uneori și la Brueghel. Era cel mai bun prilej pentru tânărul pictor, nu numai să se familiarizeze cu o concepție și cu o manieră de a picta pentru care își simțea o mare atracție, dar și să le studieze cu deamănuntul, să se pătrundă de sensul lor, să se identifice oarecum cu spiritul în care fusese imaginate.

Călătorește în Franța și în Italia. Spre deosebire de ceilalți contemporani, pentru care o călătorie la Roma sau într'alt oraș italienesc era de cele mai multe ori urmată de o renunțare, cel puțin vremelnică, la propria lor natură, la aspectul, poate uneori cam aspru, de Flamand, spre a adopta idealurile, adesea sub o formă supărător de „manierată", școalelor italiene, în deosebi a celei romane (de aici numele de „romaniști" care se da acestor artiști), Brueghel rămâne el însuși, mai dârz ca oricând. O singură concesie face și el : este tributul său de recunoștință, plătit artei și naturei Italiei. El, locuitorul unor ținuturi plate, lipsite aproape de relief, devine adesea un peisagist al vederilor muntoase, al stâncilor, al pădurilor de brazi, al zărilor albăstruie, care nu se întâlneau mai nici odată în patria sa. De altfel, peisagiul devine elementul major în tablourile sale, el ori figura umană, de multe ori izolată, însă de mari proporții, plastic văzută, cu ceva monumental în înfățișare.

Toate aceste însușiri ale artei lui Brueghel au ceva modern în ele, care constrastează cu un fel arhaic de a interpreta expresia figurilor, costumul, accesoriile unei scene, care contrastează încă mai mult cu gama de culori, strălucitoare și vie ca la un primitiv, cu felul în care compune un tablou, în aparență indiferent la oricare lege valabilă în arta italiană. Nimic mai plăcut, de pildă, și nimic mai instructiv pentru un amator de expresie psichologică, decât variația tipurilor ce apar în tablourile acestui artist, gesturle lor, atitudinea lor, toate profund adevărate, umane, veridice și impunându-se prin sinceritatea lor.

Brueghel lucrează mai mult în Anvers. Este atras de fel de fel de subiecte, oarecum contrazicând ceea ce spusesem mai sus despre arta flamandă, in care asistăm la o separație a genurilor, la o specializare, dusă uneori foarte departe, a pictorilor. Dar, deși Brueghel tratează teme felurite, el nu înfrânge această lege decât în aparență. În adevăr, el se supune condițiilor fiecărui gen, conformându-se exact tuturor normelor ce-i determină caracterul. Totuși, în opera lui nu se poate nega o predilecție pentru pictura de moravuri.

Ca exemplu de operă de caracter bizar, cu un puternic colorit medieval, vom menționa Căderea îngerilor (Fig. 378), din muzeul din Bruxelles, în care Brueghel se prezintă ca un continuator al lui Bosch, exagerând chiar trăsăturile ce constituiau originalitatea acestuia. Brueghel a reprezentat momentul victoriei Arhanghelului Mihail asupra îngerilor rebeli, aliații lui Lucifer. Toate vietățile pe care o imaginație bolnăvicios de inventivă și le poate închipui, și-au dat aici întâlnire. Printre ele, înarmați cu sabia pusă în serviciul Domnului, apar suavele figuri ale îngerilor, îmbrăcați în lungi vestminte de culori deschise, și conduși de Mihail, în armură. De sus, din azurul luminos al cerului, avalanșa geniilor rele este precipitată în întunericul iadului. Se aude parcă sgomotul bătăliei, strigătele fioroase, ieșite din piepturile tuturor acestor monștri.

Fantezia artistului ne-ar lăsa reci, dacă ea, ca și la Bosch, n'ar fi servită de observația cea mai precisă în redarea tuturor fragmentelor ce compun, ca pe niște jucării mecanice desăvârșite, acele trupuri hidoase, amestec și combinații de părți, împrumutate la toate speciile animale și vegetale ale pământului.

Fig. 278. — *Brueghel: Căderea Ingerilor.* (după Propyl. X. p. 333).

Tot atât de original tratat este și Triumful morței subiect prin excelență medieval, medieval realizat, producând în noi un sentiment puternic de groază, față de ceea ce ne așteaptă în Viața de Apoi. (Fig. 379). Concepția pare ieșită dintr'o imaginație bolnavă, plină de vedenii sinistre, tragice, înfricoșătoare. Ea e tratată însă cu minuțiozitate, cu un sens al realității și cu o cunoaștere a tuturor aspectelor posibilului, care face din fiecare fragment o imagine vie, ce se fixează în memorie pentru totdeauna. Se găsește la Madrid, în Muzeul Prado. Provine din colecția Regilor Spaniei, deopotrivă fascinați de Brueghel și de Bosch.

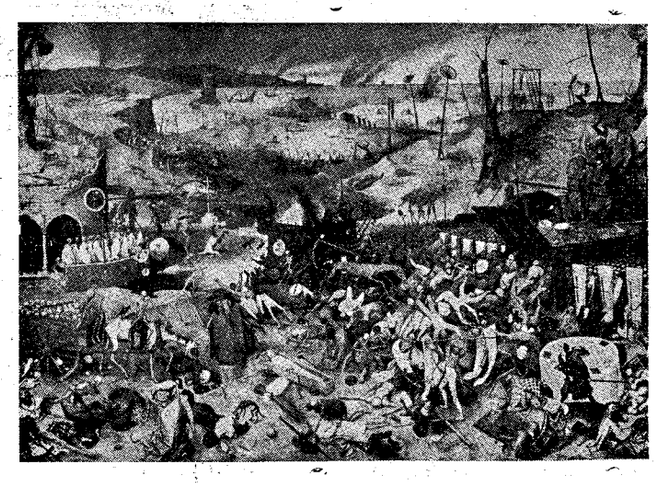


Fig. 379. — *Brueghel: Triumful Morței.* (după Propyl. X. p. 337).

Intr'un peisagiu imens, deasupra căruia se ridică fumul și flăcările incendiilor, Brueghel concentrează nenumărate scene, spre a învedera atotputernicia morței. Intre ele fel de fel de instrumente de pedeapsă și de supliciu. Nici o categorie de oameni, nici o vârstă nu-s cruțate. Toți sunt egali în fața ei. Alergând de colo până colo, grăbite ca să-și îndeplinească macabra lor menire, scheletele se amestecă printre grupuri de oameni vii, conduc cetele nenumărate ale celor meniți pieirei. Intr'un colț. izolându-se de restul lumei, trăind numai pentru ei, doi amorezați. Dar și pe ei îi pândește moartea. Intr'un minut vor cădea pradă ei.

Peisagiul ținea aici un loc important; nu încetase însă de a fi „un decor". Brueghel l-a tratat încă și pentru el însuși, într'un sentiment modern, ca o temă care n'avea nevoe de nimic altceva pentru ca să ne impresioneze. Către 1565, adică puțină vreme înaintea morței, el a pictat o serie de tablouri, simbolizând lunile anului. Tema nu era nouă. Ne aducem aminte că de multă vreme, chiar în Evul Mediu, la intrarea catedralelor sau în foile calendarelor manuscripte, artiștii erau tentați să reprezinte, prin colțuri din natură, prin ocupații agricole caracteristice, anotimpurile ori lunile anului.

In Februarie, (Fig. 380), tablou care se găsește la Viena împreună cu alte câteva, printre cele mai bune ce ne-au rămas dela Brueghel, pictorul a voit să redea o scenă de vânătoare, ocupația de predilecție a nobililor, în acea lună. Dar grupul vânătorilor și al câinilor, sau al celor care pârlesc porcul (eveniment care avea loc tot cam în aceeași epocă), nu țin decât colțul stâng al compoziției. Tot restul este un vast peisagiu, sub cerul plumburiu, sub ceața și mantia de zăpadă a iernei. Niciodată până atunci un aspect al naturei nu fusese mai exact și mai mișcător interpretat. Și, ca vedere de iarnă, ea n'a fost egalată până astăzi. Impresioniștii, în secolul al XIX-lea, care aveau o predilecție pentru astfel de teme, în coloritul lor subtil, au putut da sclipirea zăpezei roze, sub soarele rece de Februarie, umbrele grele, albastre sau violete, aerul ce circulă. Ei n'au fost în stare să ne facă să simțim așa direct atmosfera iernei, frigul din aer, ceeace am putea numi senzația imediată, impresia fizică a acestui anotimp, ca și poezia depărtărilor care se pierd în neguri.

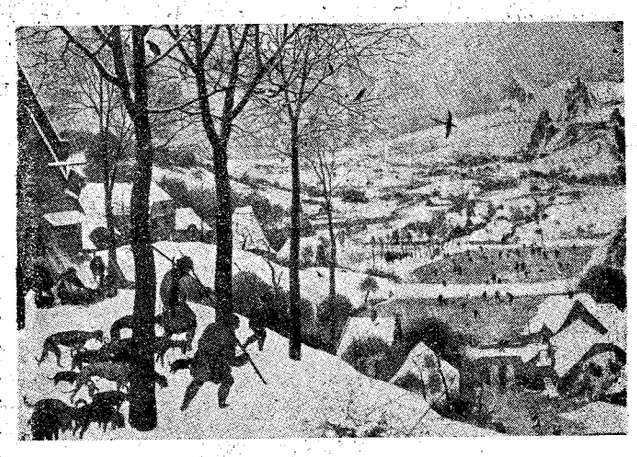


Fig. 380. — *Brueghel: Februarie.* (după Propyl. X. p. 339).

Ceeace mărește farmecul acestei scene este că ea pare aproape monocromă, tot tabloul fiind tratat în griuri, nuanțate cu o subtilitate, cu un sens al valorilor, demne de cel mai modern artist. In același timp, desenul, net, aproape dur, intrând în toate amănuntele (grupul de arbori de pildă, în care se pot număra cele mai mici rămurele), devine mai larg, mai sintetic, se estompează, cu cât ne depărtăm spre orizont.

Ideea noastră despre Brueghel n'ar fi completă, dacă n'am analiza şi un exemplar din cealaltă categorie de opere, pornite dela subiecte din viaţa brutală a ţăranilor flamanzi.

Nunta ţărănească se găseşte tot la Muzeul din Viena, aşa de bogat în excelente tablouri ale artistului.

* * *

După scurta noastră privire asupra picturilor din Ţările de Jos, ne mai rămâne să spunem câteva cuvinte despre desvoltarea aceleiaşi arte în Franţa. Această ţară jucase un rol important, poate cel mai mare, în arta Evului Mediu. De aici porniseră, mai ales atunci când arhitectura condiţiona oarecum toate celelalte arte, mişcările şi curentele, care se răspândeau apoi ca nişte valuri pe tot întinsul Apusului. Aici se făcuseră experienţele cele mai bogate în consecinţe, se rezolvaseră câteva din problemele esenţiale, în evoluţia arhitecturei medievale. In secolul al XVI-lea însă rolul Franţei pare diminuat faţă de trecut, mai ales în domeniul picturei.

Fig. 381. — *Jean Clouet : Francisc I.*
(după la Peinture au Louvre, par l'Illustration, p. 38).

Trecând în revistă operile produse de pictorii secolului al XVI-lea, observăm trei tendinţe principale: una bazată pe un curent venit din Flandra, ceeace nu ne poate surprinde; alta în legătură cu Italia, ceeace de asemenea este în logica lucrurilor; o a treia, reprezentând ultimul aspect al vechilor tradiţii de şcoală, din Franţa Evului Mediu.

Nimic mai natural decât o influenţă flamandă la pictorii din anume regiuni ale Franţei, când ne aducem aminte de raporturile strânse între Ţările de Jos şi ducatul Burgundiei, nu mai departe decât în secolul al XV-lea. Cel de al doilea curent, cel italian, se explică prin războaiele Regilor francezi în Italia şi prezenţa artiştilor din Peninsulă, chemaţi la curtea lui Francisc I, ca să decoreze castelul dela Fontainebleau. Acolo, în jurul reşedinţei regale, cu îngăduirea şi protecţia Regelui, se fondează acea şcoală, care va avea o parte însemnată în evoluţia picturei şi artelor decorative franceze, cunoscută sub numele de Şcoala dela Fontainebleau. Deosebită de Italia, dar saturată de influenţa italiană, această şcoală va juca un rol eminent în perioada de tranziţie, până ce Franţa, în secolul

al XVII-lea, va fi în stăpânirea unui viguros ideal naţional şi va poseda un grup de artişti capabili să-l realizeze.

In jurul oraşului Avignon, o ştim, pe valea Ronului, se fixase unul din centrele importante de pictură franceză. Tradiţiile acestui centru nu dispar în întregime şi nici de odată. Ele se continuă încă o bună bucată de vreme şi se manifestă printr'o înfăţişare cam arhaică a operilor produse în acea regiune, în secolul al XVI-lea. Acelaşi lucru se poate spune de şcoala dela Tours, unde persistă amintirea lui Jean Fouquet. Din aceste regiuni porneşte cea de a treia tendinţă, semnalată mai sus.

Pictorii francezi din secolul al XVI-lea nu se pot compara cu numele glorioase, pe care le-am întâlnit în Germania sau în Ţările de Jos. Dar nici nu ne pot fi indiferenţi, căci ei anunţă una din şcolile cele mai strălucite ale secolului următor. Multe din operile lor n'au ajuns până la noi, între altele din pricina vandalismelor războaielor religioase. Cele care ne-au parvenit nu s totdeauna identificate. Astfel, unul din pictorii cei mai serioşi ai vremei, până azi este cunoscut ca **„le Maître de Moulins"**. Prin comparaţie cu această lucrare importantă s'au adăugat operei sale alte câteva tablouri, aşa încât, puţin câte puţin, fizionomia sa artistică a ajuns să se definească, deşi încă nu ştim cu precizie nimic despre existenţa pictorului.

Fig. 382. — *François Clouet : Elisabeta. Regina Franţei.*
(după la Peinture au Louvre, par l'Illustration p. 51).

Tabloul după care este cunoscut în istoria artei este în catedrala din Moulins, am spus-o. Tot atât de renumită este însă şi o Naştere a Domnului, pictată către 1480, pentru cardinalul Rollin, al cărui portret, ca donator, se găseşte în dreapta, şi care este azi în Muzeul din Autun. Ce impresionează în această operă, a cărei execuţie, ceva cam arhaică, aminteşte ceva din grandoarea unui Hugo van der Goes, este o prospeţime de sentiment, a candoare, o dulceaţă de primitiv, unită cu o cunoaştere a meşteşugului de a picta cu adevărat magistrală, calităţi ce nu exclud ascuţimea observaţiei şi un dar rar de a citi în suflete. Ca un detaliu mişcător se poate observa că Rollin, cardinalul, a ţinut să figureze în această operă închinată Fecioarei, alături de câinele său favorit.

La Maître de Moulins aparţine prin tendinţele sale mai degrabă secolului al XV-lea, deşi prezenţa sa este semnalată şi în primii ani ai secolului următor. El este însă o excepţie. Favoarea publicului este acordată mai ales pictorilor grupaţi în jurul şcoalei dela Fontainebleau şi, într'o mai largă măsură, portretiştilor. Asistăm atunci la fondarea mai multor ateliere de pictori şi de desenatori, care produc nenumărate opere de mici dimensiuni, portative, îndeplinind rolul miniaturilor în acuarelă şi în guaşe din secolul al XVIII-lea şi al XIX-lea sau cel al fotografiilor de azi. Ceeace li se cere acestor artişti este mai ales asemănarea, dar şi o perfecţie în execuţie, la care publicul de atunci era simţitor şi pe care era în stare s'o aprecieze. Aşa sunt, mai ales, ca să nu mai vorbim decât de pictori, cei doi **Clouet: Jean,** format în Flandra pe lângă Mabuse, devenit apoi pictor de curte al lui Francisc I, şi mort la Paris în 1540, şi fiul său **Francisc,** numit **Jehannet,** născut la Tours în 1522, devenit la rândul său pictor al Regelui, şi mort la Paris în 1572; aşa este încă **Corneille** de **Lyon,** olandez de origine (născut la Haga), stabilit la Lyon, personagiu destul de puţin cunoscut, care a lăsat o serie de portrete de mici dimensiuni, admirabil desenate, graţioase şi delicate prin colorit. Figura se desprinde în genere, ca şi la ceilalţi doi, pe un fond uni, de un verde palid, de cel mai frumos efect.

Fig. 383. — *Corneille de Lyon: Portret de bărbat.*
(după la Peinture au Louvre, par l'Illustration, p. 48).

Pentru a ne da seama de însuşirile acestor portretişti de un gen cu totul special, celebri în vremea lor şi admiraţi fără rezervă până azi, vom examina de la fiecare câte o lucrare.

De Jean Clouet: Regele Francisc (Fig. 381), portret care aminteşte, în mai mici dimensiuni, preciziunea şi farmecul coloritului unui Mabuse, poate mai puţin convenţional decât lucrările acestuia.

De Francisc Clouet: un portret al Reginei Elisabeta, soţia lui Carol al IX-lea (Fig. 382), imagine tot de mici proporţii, încântătoare prin candoarea personagiului, prin bogăţia costumului, care contrastează cu simplicitatea trăsăturilor. Faţa, de o inocenţă copilărească, cu ochi spirituali, e redată aproape fără umbre. Într'un colţ, se văd mâinile delicate. Acest fragment singur e suficient ca să ne convingă despre calitatea rară, despre distincţia naturală a modelului.

De Corneille de Lyon vom alege un Portret de bărbat (Fig. 383). Maniera artistului este mai virilă, mai energică, decât a celor doi Clouet, chiar în lucrări de mai mici dimensiuni. El însă nu înţelegea altfel un portret. Şi pentru el, ceeace conta era evocarea cât mai veridică a unei fizionomii, printr'o artă a cărei principale calităţi erau probitatea desenului şi armonia coloritului.

* * *

Cu această scurtă privire asupra efectelor Renaşterei în ţările din Apusul Europei, în afară de Italia, cel de al doilea mare capitol al manualului nostru e terminat. Ideile estetice şi formele artei vor evolua, vor trece pe nesimţite dela echilibrul şi măsura clasică, aşa cum le înţelesese Renaşterea, la excesele şi teatralul Barocului. Impulsii în această ultimă direcţie nu vor lipsi nici chiar în epoca aşa de stăpână pe sine, la care ne-am oprit în ultima parte a studiului nostru. Naturi prometeice, cum era cea a lui Michel Angelo, temperamente dramatice, ca cel al lui Tintoretto, care stă la limita celor două epoce şi pe care am preferat să-l înglobăm printre baroci, sensibilităţi lirice şi duioase, ca cea a lui Correggio se vor simţi stânjenite de unele constrângeri şi nu numai vor reacţiona, îşi vor găsi un drum propriu spre o cât mai sinceră şi mai completă manifestare, dar vor atrage şi pe alţii în urma lor, vor determina în mare parte mişcarea, care va culmina în secolul următor în arta unui Bernini.

Din acest punct de vedere, pentru cine urmăreşte evoluţa artei din secolul al XVI-lea, până la jumătatea secolului al XVIII-lea, linia este continuă, fără hiat, fără o întrerupere. Chiar şi firele cele mai independente, un Caravaggio, un Rembrandt, prin ceeace scapă genialităţei lor incomparabile, aparţin cu totul vremei lor. E drept însă că ceeace contează în producţia lor este tocmai ceeace decurge din această genialitate. Cu totul altfel se prezentau lucrurile la trecerea dela gotic la Renaştere. Pentru cine privea de departe şi mai de deasupra, ruptura era evidentă. O lume murea, o alta tânără, robustă, stăpână pe sine, armonioasă îi lua locul. Şi totuşi, am văzut-o, şi atunci trecerea se face mai brusc, dar fără salturi. In Italia, aiurea, am asistat la îndoeli, la lupte, la talente în care trecutul gotic şi prezentul clasic se înfruntau cu şanse egale. Erau poate cei mai interesanţi dintre artiştii pe care i-am studiat. Căci este în firea omului, chiar a celui mai independent, o nostalgie a lucrurilor trecute, la care nimeni nu se poate sustrage cu totul, şi care dă o culoare melancolică celor mai îndrăzneţe încercări.

BIBLIOGRAFIE SUMARA

LUCRĂRI GENERALE.

Histoire de l'art, publicată sub direcția lui André Michel, Paris, 1905 și urm.
Propyläen Kunstgeschichte, Propyläen Verlag. Berlin, 1923—1926.
Nouvelle histoire universelle de l'art, publicată sub direcția lui Marcel Aubert, Paris, 1923.
Richard Hamann: Geschichte der Kunst, Berlin, 1933.
Histoire universelle des arts, publicată sub direcția lui Louis Réau, Paris, 1934.
Henri Focillon: Art d'Occident, Paris, 1938.
René Schneider: L'Art français, Moyen Age, Renaissance, Paris, 1922.
Louis Réau și Gustave Cohen: L'art du Moyen Age et la civilisation française. Paris, 1935.
Adolfo Venturi : Storia dell'Arte Italiana, Milano, 1901 și urm.
Pietro Toesca : Storia dell'Arte Italiana, Turin, 1927.
G. Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, Berlin, 1923—1927

ARTA PREROMANICĂ.

J. Strzygowski: Altai, Iran und Völkerwanderung, Leipzig, 1917.
Rostovtsev: Iranians and Greeks in South-Russia, Londra, 1923.
J. Puig i Cadafalch: Le premier art roman, Paris, 1928.
F. Deshoulières: Au debut de l'art roman, les églises du XIe siècle en France, Paris, 1929.
L. Bréhier: L'Art en France des invasions barbares à l'époque romane, Paris. 1930.
J. Puig i Cadafalch: La Geografia i els origens del primer art romanic, Barcelona, 1930.
R. Hinks: Carolingian art, a study of early medieval painting and sculpture in Western Europe, Londra, 1935.

ARTA ROMANICĂ.

A. K. Porter : Lombard arhitecture, 3 vol., Newhaven, 1918.
A. K. Porter : Romanesque sculpture of the pilgrimage roads, 10 vol., Boston, 1923.
E. Panowski : Die Deutsche Plastik des XI. bis XIII. Jahrhunderts, 2 vol., München, 1924.

C. Ricci: Romanische Baukunst in Italien, Stuttgart, 1925.
E. Mâle: L'Art religieux du XIIe. siècle en France, Paris, 1928.
A. K. Porter: Spanish romanesque sculpture, Paris, 1928.
P. Deschamps: La sculpture française à l'époque romane, Paris, 1930.
M. Aubert: L'Art français à l'époque romane, Paris, 1930—1933.
J. Baltrusaitis: La stylistique ornementale dans la sculpture romane, Paris, 1931.
H. Focillon: L'Art des sculpteurs romans, Paris, 1931.
F. Mercier: Les primitifs français. La peinture clunysienne, Paris, 1932.
M. Gomez-Moreno: El arte romanico espanol, Madrid, 1934.
A. W. Clapham: English romanesque architecture after the Conquest, Oxford, 1934.
H. Focillon: Peintures romanes des églises de France, Paris. 1938.

ARTA GOTICĂ.

L. Réau: Les primitifs allemands, Paris, 1910.
E. Mâle: L'Art religieux du XIII-e siècle en France, Paris, 1919.
M. Friedländer: Von Eyck bis Bruegel, Berlin, 1921.
A. L. Mayer: Mittelalterliche Plastik in Spanien, München, 1922.
A. L. Mayer: Geschichte der Spanischen Malerei, Leipzig, 1922.
M. Friedländer: Die Altniederländische Malerei, 8 vol., Berlin, 1924—1930
R. de Lasteyrie: L'Arhitecture religieuse en France à l'époque gothique, 2 vol., Paris, 1926.
H. Fierens-Gevaert: Histoire de la peinture flamande, 3 vol., Paris, 1927—1930.
G. Rouchès: La peinture espagnole, Le Moyen-Age. Paris, 1928.
E. Mâle: L'Art religieux de la fin du Moyen-Âge en France, ed. 4a., Paris, 1931.
Louise Lefrançois-Pillon: Les sculpteurs du XIIIe siècle, Paris, 1931.
P. Vitry: Michel Colombe et la sculpture française de son temps, Paris, 1931.
P. A. Lemoisne: La peinture française à l'époque gothique. Paris, 1931.

ARTA RENAȘTERII

Jakob Burkhardt: Geschichte der Renaissance in Italien, 1867.
H. Thode: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin, 1889.
W. Bode: Die italienische Plastik, Berlin, 1902.
H. Wölfflin: L'Art classique: initiation au génie de la Renaissance italienne, Paris, 1911.
C. Ricci: L'Architecture italienne au XVIe siècle, Paris, 1912.
L. Venturi: Giorgione e il Giorgionismo, Veneția, 1913.
Fr. Winckler: Die Altniederländische Malerei, Berlin, 1914
E. Cecchi: Les peintres siennois, Paris, 1918.
R. van Marle: The development of the Italian schools of painting, Haga, 1923—1928, 10 vol.
B. Berenson: Les peintres italiens de la Renaissance, 4 vol., Paris 1926.
M. Rey: Artistes et monuments de la Renaissance en France, Paris, 1929.
R. Schneider: La peinture italienne, 2 vol., Paris, 1929—1931.

Louis Hautecoeur: Les primitifs italiens, Paris, 1931.
Fr. Winckler: Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Berlin, 1936—1939, 4 vol.
W. Zülch: Der historische Grünewald, München, 1938.

ARTA CREȘTINĂ PRIMITIVĂ ȘI ARTA BIZANTINĂ.

L. Bréhier: L'Art byzantin, Paris, 1924.
Ch. Diehl: L'Art chrétien primitif et l'art byzantin, Paris, 1925
Ch. Diehl: Manuel d'art byzantin, 2 vol., Paris, 1925—1926
O. Dalton: East Christian Art, Oxford, 1925.
J. Ebersolt: La Miniature byzantine, Paris, 1926.
P. Muratoff: La peinture byzantine, Paris, 1928.
K. Weitzmann: Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts, Berlin, 1935.

TABLA DE MATERII

Pag.

Prescurtările întrebuințate 4
Introducere 5
Partea I. Evul Mediu.
Trecerea de la arta clasică la cea veche creștină și cauzele care determină această schimbare 9
Elementele ce contribue la formarea noului concept de artă . . . 13
Originea temelor din arta barbarilor; spiritul în care sunt ele executate. Artă scită, artă sarmată 20
Efectele noilor curente în arta primelor secole 25
Arta Merovingiană 35
Arta Carolingiană :
Caractere generale 45
Arhitectura 49
Pictura sub diversele ei forme, sculptura și artele minore . . . 62
Arta Bizantină 79
Arhitectura, Sculptura și Pictura 81
Arta maură din Spania 111
Arta romanică 117
Arhitectura 118
Sculptura 132
Pictura 143
Arta gotică :
Arhitectura 155
Sculptura 167
Pictura 183
Partea II-a. Renașterea.
Introducere 207
Quattrocento
Sculptura 211
Arhitectura 234
Pictura :
a) Școala Florentină 244
b) Școala Umbriană 266
c) Școala Padovană 281
d) Școala Venețiană 288

Cinquecento
Pag.
Arhitectura 305
Pictura 313
Leonardo 318
Michel Angelo 329
Rafael 336
Correggio 346
Veneţia 354
Renaşterea în afară de Italia
Arhitectura în Germania, Anglia şi Franţa 374
Sculptura Renaşterei în Germania şi Franţa 383
Pictura în afară de Italia, în epoca Renaşterei 394
Bibliografie 427

BIBLIOTECA *ACADEMIEI* ROMÂNE